

**Die Weimarer Jahre und Weimars Ende
in den frühen Romanen von Victoria Wolff**

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor*in der Philosophie
(Dr. phil.)
im Fach Neuere deutsche Literatur

von Telse Wenzel

eingereicht an der
Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin
am 24.6.2019 und verteidigt am 12.12.2019

Präsident*in der Humboldt-Universität zu Berlin:
Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst
Dekan*in der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät:
Prof. Dr. Stefan Kipf

Gutachter*innen der Dissertation:
PD Dr. Manuel Köppen
Prof. Dr. Sabina Becker

Inhalt

1. Einleitung.....	1
1.1 Textkorpus, Thema der Arbeit, methodisches Vorgehen.....	1
1.2 Forschungsüberblick.....	4
 2. Zum Angestellten-, Wirtschaftskrisen- und Eheroman „Eine Frau hat Mut“	9
2.1 Handlung des Textes, erzähltechnische Perspektivierung, meine an den Roman gerichtete Fragestellung.....	9
2.2 Die neuen Koordinaten der Geschlechter- und Arbeitswelt der Figuren.....	11
2.2.1 Bedeutungskonnotationen des Umzugsmotivs.....	11
2.2.2 „Er ist nicht mitgekommen.“ Ein Bürger vom Gestern der dargestellten Welt verpasst die Zeitenwende.....	17
2.2.3 Zur achsensymmetrischen Anordnung der Berufsbiografien der Hauptfiguren.....	26
2.2.4 Kein gesellschaftlicher Zusammenhalt in der Diegese.....	32
2.3 Kritik am damaligen Kapitalismus übende Elemente	38
2.3.1 Zum Warenhaus der Diegese.....	38
2.3.1.1 Wie und wo der Text den Schauplatz als Konsumtempel und „Kauflustmaschine“ inszeniert.....	39
2.3.1.2 Überall Schmutz. Überlegungen zu einer im diegetischen Warenhaus wiederkehrenden Metapher.....	41
2.3.1.3 Zu dem im Warenhaus der dargestellten Welt installierten Bildfeld der Entmenschlichung.....	46
2.3.1.4 Bilder, die im diegetischen Warenhaus eine kalte Hierarchie und Bürokratie inszenieren.....	56
2.3.1.5 Zum Bildfeld eines beengten Lebens, das der Roman dem diegetischen Warenhaus zuordnet.....	59
2.3.1.6 Zu der im Schauplatz installierten Infragestellung durch ortsfremde Reflektorfiguren.....	62
2.3.2 Figuren am Rande des Kollapses.....	65
2.3.3 Eine Diegese mit zusammengebrochenem ethischen Gebäude.....	69

2.3.4 Zur Verwendung der Kindheitsmetapher.....	78
2.4 Wie das Bild eines ziellos Umherwanderns von geistig Obdachlosen von Wolffs Roman gewertet wird.....	81
2.4.1 Auflösung alter Ordnungsentwürfe als Chance.....	81
2.4.2 Die aus der Gesellschaft Gefallenen als Gefahr für sich und andere.....	85
3. „Mädchen wohin?“. Eine fiktive „Neue Frau“ zwischen Universität, neuen Freiheiten und Wirtschaftskrise.....	87
3.1 Handlung des Textes, erzähltechnische Perspektivierung, meine an den Roman gerichtete Fragestellung.....	87
3.2 Im Auto unterwegs – in die Freiheit, Selbstbestimmung und zu neuen Räumen?..	90
3.3 Allein gegen den Rest. Oppositionen und Kontraste als Kennzeichen der Organisation des Figurentableaus.....	101
3.4 Emanzipation versus Reaktion.....	107
3.5 Kleiner Schritt zwischen Autonomie und Verlorenheit. Zu einer zweiten, im Roman weniger Raum einnehmenden Ebene.....	109
4. „Gast in der Heimat“. Das Ende Weimars aus der Perspektive einer deutsch-jüdischen Familie aus dem gehobenen Bürgertum.....	121
4.1 Handlung des Textes, erzähltechnische Perspektivierung, meine an den Roman gerichtete Fragestellung.....	121
4.2 Die Augen weit geschlossen.....	123
4.2.1 Rückzug aus Selbstschutz. Verkleinerte Diegese.....	123
4.2.2 Räumliche Nähe von diegetischen Faschist*innen und räumliches Vordringen von ihnen. Blick auf ein Bildfeld.....	130
4.2.3 Eingeschränkte Sicht und dröhnende Alarmsignale als Leitmotive.....	134
4.2.4 „...die nicht wußten, wie sie Stellung nehmen sollten.“.....	137
4.2.5 Wenn man sich versehentlich das Zu- und Abnicken von Faschist*innen erwirbt. Zu einem provokanten Gedankengang aus dem Roman.....	143
4.2.6 Der Umgang von Text und Hauptfiguren mit Hitlers Ernennung zum Reichskanzler und den Reichstagswahlen vom März '33.....	147
4.2.7 Der 1. April 1933 in Wolffs Roman.....	149

4.3 Wie der Roman den Vormarsch der Rechten, die Hetze gegen Jüd*innen, deren Marginalisierung und die Verfolgung politischer Gegner*innen kommentiert – über den Kopf der Erzählerin weitgehend hinweg.....	154
4.3.1 Das Bild einer Abfolge von (Sünden-)Fällen.....	155
4.3.2 Allegorische Implikationen beim Erzählstrang um die Verschleppung von Karl Müller.....	161
4.3.3 Um Angst und Instabilität kreisende Bilder.....	164
4.3.4 Der Titel des Romans als ein zentraler Paratext, das Zerbröckeln der unterschiedlichen Varianten von Heimat als Handlungskette und der Verlauf von Demarkationslinien als Leitmotiv.....	166
4.3.5 Politische Aufladung des Motivs der (Nächsten-)Liebe.....	170
4.3.6 Die Überlegungen von „Gast in der Heimat“ zum Größenwahn der Nazis.....	172
4.3.7 „...am Tag nächtliche Dinge heraufgeholt“.....	175
4.3.8 Die Position des Romans zur Frage nach der Mittäter*innenschaft von Frauen*.....	177
4.4 Die Sicht des Romans auf das Thema Emigration.....	178
5. Zu der auf Weimars Untergang reagierenden Textschicht in Wolffs Roman „Die Welt ist blau“.....	187
5.1 Handlung des Textes, erzähltechnische Perspektivierung, Hintergründe, meine an den Roman gerichteten Fragestellungen.....	187
5.2 Emigration und Urlaubsreise. Zur Amalgamierung zweier Themenkomplexe bei Wolff.....	190
5.3 Faschistisches Frauenideal vs. „Neue Frau“ Weimarer Prägung: antithetische Anordnungen auf dem Figurentableau von „Die Welt ist blau“ und Verbindungslinien zu Figuren aus anderen Romanen von Wolff.....	197
5.4 Aufstieg aus dem „Primitivland“ in reinere Gebiete. Zum Weg der Hauptfiguren von unten nach oben.....	204
5.5 Andere Fahrten, andere Reisen. Ein Blick auf Intertextualitätssignale.....	210
5.6 Eine „andere“ Art, miteinander zu leben. Antithetische Anordnungen auf der topografischen Ebene der Diegese.....	214

6. Schluss.....	218
6.1 Zusammenfassung.....	218
6.2 Summary. Translation by Lanna Bertrand.....	231
6.3 Ausblick.....	243
7. Daten zu Victoria Wolffs Leben und Werk im Überblick.....	245
Literaturverzeichnis.....	261
Danksagung.....	277

1. Einleitung

1.1 Textkorpus, Thema der Arbeit, methodisches Vorgehen

Victoria Wolff war 29 Jahre alt, als sie im Frühjahr 1933 mit ihren beiden Kindern aus ihrer Geburtsstadt Heilbronn in die Schweiz floh. In der Weimarer Republik war sie erfolgreiche Journalistin und Schriftstellerin gewesen, nach der Machtübergabe an Hitler sah die deutsche Jüdin, die aus einer großbürgerlichen Kaufmanns*familie¹ stammte, aber schnell keine Perspektive mehr für sich und ihre Angehörigen in der Heimat. Ihr Mann*, der Mitinhaber einer Heilbronner Textilfabrik war und ebenfalls jüdischer Herkunft, blieb vorerst noch in Deutschland, Wolff floh später, nach sechs Jahren in Ascona, weiter mit den Kindern nach Frankreich, aus der Schweiz war sie kurz vor Kriegsbeginn ausgewiesen worden; 1941 gelang die Rettung in die USA. Auf jeweils anderen Schiffen erreichten auch ihr Ehemann*, ihre Schwester* und ihre Mutter* Nordamerika (der Vater* war 1918 an der Spanischen Grippe verstorben).

Wolff zog nach Los Angeles, wo ihr bald der Durchbruch als Drehbuchautorin gelang, später schrieb sie wieder vermehrt Romane. Sie war mit anderen Schriftsteller*innen und Intellektuellen – wie den Feuchtwangers, Gina Kraus, Ludwig Marcuse und Henry Miller – vernetzt. Heilbronn besuchte sie zwar nach Kriegsende mehrfach, dauerhaft zurückkehren wollte sie nicht. Sie starb 1992 in L.A., schrieb bis zum Schluss.²

In der Literaturwissenschaft hat man ihrem Werk aber bis heute wenig Beachtung geschenkt. Ich greife die frühen Romane der Autorin heraus:

¹ Das Gendersternchen bei Frau*, Mann*, Mädchen*, Junge*, männlich*, weiblich*, Mutter*, Vater*, Schwester*, Bruder* wird nur dann weggelassen, wenn es sich beim jeweiligen Wort um einen feststehenden Ausdruck (wie „Neue Frau“) handelt, um ein direktes Zitat aus einem Zusammenhang, in dem das Sternchen nicht verwendet ist, oder wenn inhaltliche Gründe vorliegen, die seine Verwendung unmöglich machen, bei Syntagmen wie „faschistisches Frauenideal“ etwa.

² All diese biografischen Angaben entnehme ich: Anke Heimberg: Victoria Wolff. In: Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Porträts von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit, hrsg. von Britta Jürs. Grambin u.a. 2000, S. 214-240. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Heimberg 2000“ verwendet. Dies.: Von Heilbronn nach Hollywood. Victoria Wolff (1903-1992). In: Neuer Nachrichtenbrief der Gesellschaft für Exilforschung 23 (Juni 2004), S. 7f. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Heimberg 2004“ verwendet. Dies.: „Emigration ist eine Entziehungskur.“ Leben und Werk der Exilschriftstellerin Victoria Wolff. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, hrsg. von John M. Spalek u.a., Bd. 3: U.S.A., Teil 5. Zürich u.a. 2005, S. 271-305. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Heimberg 2005“ verwendet. Dies.: „Schaffen, Schaffen, Schreiben“ – Victoria Wolffs Jahre in Heilbronn und ihre Zeit im Exil. In: Heilbronnica. Beiträge zur Stadt- und Regionalgeschichte 4 (2008), S. 405-420. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Heimberg 2008“ verwendet.

Frauen*studium, Wirtschaftskrise, die Welt der Angestellten, der Topos der „Neuen Frau“ Weimars: Das sind einige der Themen von Wolffs ersten beiden Romanen – „Mädchen wohin?“ (1932) und „Eine Frau hat Mut“ (1933). „Gast in der Heimat“ (1935) und „Die Welt ist blau“ (1933) reagieren dann auf das Erstarken des Faschismus' innerhalb der Weimarer Republik und auf die Errichtung des NS-Regimes in den ersten Monaten des Jahres '33: „Gast in der Heimat“ schildert diese Phase aus dem Blickwinkel einer deutsch-jüdischen Familie aus dem gehobenen Bürgertum, „Die Welt ist blau“ formuliert als Replik auf den moralischen Sinkflug im Zuge von Weimars Zusammenbruch auf einer seiner Ebenen Gegenentwürfe zum faschistischen Frauen*- und Gesellschaftsideal.

Die vorliegende Arbeit fragt danach, welche Interpretationen, Gedanken, Positionen die genannten Romane bei ihrem Blick auf die damalige Zeit formulieren – und mit welchen Verfahren sie das tun.

Ich möchte also die Zeichnungen herausarbeiten, die die künstlerischen Texte von Ausschnitten ihrer Gegenwart entwerfen, die Überlegungen, die sie mit Blick auf ihre Gesellschaft vertreten, die Eindrücke, die sie haben. Dabei will ich mit den Leser*innen die einzelnen Textebenen der Romane abschreiten (Bild-, Figuren-, Handlungs-, Raum-, Zeitebene, syntaktische und erzähltechnische Ebene), und danach schauen, welche Schichten die Texte in welcher Weise produktiv machen und gestalten, um Überlegungen zum Themenkomplex „Weimar und Weimars Ende“ zu formulieren.

Romane sind selbstredend subjektiv, sind perspektiviert, auch da, wo sie sich an einer neusachlichen Programmatik orientieren, bleiben sie es.

Die Jahre 1918 bis '33 fasse ich überhaupt in der gesamten Arbeit immer nur als ein *Thema* von Texten auf. Was von der „Wirklichkeit“ in der Hand bleibt, sind Zahlen, Mengen, Daten. Ich erwähne sie hier und da. Aber Kunst deutet ihre Welt. (Es geht in dieser Arbeit immer um diejenigen Weimarer Jahre, die uns *in* den auftauchenden Texten entgegenblicken, um dasjenige Ende Weimars, das *in* den auftretenden Texten zu uns schaut: um Interpretationen, die Texte vornehmen, und um Ausschnitte.)

Neben den Perspektiven der Romane von Wolff werden die Stimmen von vielen anderen Texten zu hören sein, die sich, zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Gattungszusammenhängen, mit der Epoche ebenfalls interpretatorisch auseinandergesetzt haben: literarisch, filmisch, essayistisch, soziologisch, geschichtswissenschaftlich oder in verschiedenen Hybridformen. Ich werfe kurze Seitenblicke auf solche Texte, zwischen denen

sich diejenigen von Wolff wie unter Nachbarn bewegen. Aus den ganz vielfältigen Bahnen und Netzen, über die ein Text prinzipiell mit unendlich vielen anderen kommuniziert und verbunden ist, greife ich ein paar der Fäden heraus. Das Hauptaugenmerk soll in der Untersuchung aber immer auf den Romanen von Wolff und ihrer genauen Lektüre und Analyse liegen.

In die vergleichende Analyse steige ich nicht tiefer ein, und ich konzentriere mich bei den Seitenblicken in erster Linie auf Überschneidendes statt auf Differenzen. Es wird um Berührungspunkte, Verwandtschaften, Schnittmengen gehen. Worüber der eine Text nachdenkt, denkt ein anderer zeitgleich oder viel später mit ähnlichen oder anderen Worten ebenfalls nach. Und das kann auch der Fall sein, ohne dass ihre jeweiligen Autor*innen von der Existenz des jeweils anderen Textes wissen, es geht mir also nicht um das Aufspüren von etwaigen Einflüssen auf Wolffs Schreiben.

(Und noch eine Bemerkung zum Umgang mit geschichtswissenschaftlicher Literatur in dieser Arbeit: So, wie ich nicht versuche, anhand der Romandichtung von Wolff die Beschaffenheit einer vermeintlichen „Wirklichkeit“ abzulesen, so trage ich auch die in dieser Untersuchung auftauchende geschichtswissenschaftliche Literatur nicht zusammen, um die vermeintliche „Wahrhaftigkeit“ der Positionen der Romane zu untermauern. Ich zitiere Deutungen aus der Geschichtswissenschaft und stelle sie neben Deutungen aus Wolffs Romanen, um eine thematische Verwandtschaft unter interpretierenden Texten sichtbar zu machen.)

Ich werfe außerdem Seitenblicke auf spätere Romane von Wolff, auf „Stadt ohne Unschuld“ (1956), „Keine Zeit für Tränen“ (1954) und „Das weiße Abendkleid“ (1938), und zwar immer dann, wenn Gedanken aus den frühen Texten, die in dieser Untersuchung im Zentrum stehen, in den genannten späteren wieder auftauchen, weiterentwickelt, fortgeführt werden oder Figuren aus den frühen Texten Verwandte in den dargestellten Welten der späteren finden. Mich interessieren immer auch die thematischen Bezüge *zwischen* den Romanen von Wolff.

Und natürlich gehe ich davon aus, dass literarische Texte mehrdeutig sind, dass also ein und dieselbe Passage aus einem Roman verschiedene Lesarten zulässt, die dann in dieser Arbeit gleichberechtigt nebeneinanderstehen sollen.

1.2 Forschungsüberblick

Zu einer kleinen Wiederentdeckung von Victoria Wolff kam es im deutschsprachigen Raum, als ihr Roman „Das weiße Abendkleid“ von Anke Heimberg im AvivA Verlag 2006 neu herausgegeben und im Januar 2007 von Elke Heidenreich in deren Fernsehsendung „Lesen!“ besprochen wurde: Das Buch kletterte auf Platz 17 der 'Spiegel'- Bestsellerliste³ und wurde mehrfach besprochen. (Er spielt 1938 in Paris und liefert Porträts von vier Frauen*figuren unterschiedlicher Herkunft und gesellschaftlicher Stellung, die mit dem Überstreifen eines bestimmten Abendkleids ihre bisherige Lebensführung hinterfragen und neue Wege gehen.) 2008 wurde bei AvivA eine Neuauflage von Wolffs Roman „Die Welt ist blau“ nachgelegt. Rezensionen folgten etwa im Deutschlandfunk,⁴ im Freitag⁵ und in der taz,⁶ in den Schweizer Monatsheften⁷ und im Standard.⁸ Im Herbst 2021 erschien nun auch „Gast in der Heimat“ neu. (Ich halte ihn und „Eine Frau hat Mut“, der leider noch auf eine neue Veröffentlichung wartet, für die gelungensten und wichtigsten Romane von Wolff.)

Heimberg schrieb Nachworte für die drei Neuauflagen,⁹ daneben über die Jahre rund eine Handvoll weiterer Beiträge,¹⁰ in denen sie viele Daten zur Biografie von Victoria Wolff und anderes Archivmaterial zusammenträgt. Ihr Interesse gilt dabei, nach meinem Eindruck, vor allem der Suche nach Verbindungslinien zwischen dem Leben und den Erfahrungen der

³ Vgl. Michaela Adick: Vier Lesungen zu Victoria Wolff. In: Stimme.de, 10.10.2008. URL: <http://www.stimme.de/heilbronn/kultur/sonstige-Vier-Lesungen-zu-Victoria-Wolff;art11930,1366017> [Abrufdatum: 14.10.2018], o.S.

⁴ Olga Hochweis: Eine Frau mit eigenem Kopf. Beitrag im Deutschlandfunk, 04.04.2008. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-frau-mit-eigenem-kopf.950.de.html?dram:article_id=136063 [Abrufdatum: 14.10.2018], o.S. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Hochweis 2008“ verwendet.

⁵ Ingo Arend: Ein Vertrag für die Liebe. In: Der Freitag online, 11.7.2008. URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ein-vertrag-fur-die-liebe> [Abrufdatum: 03.10.2017], o.S. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Arend 2008“ verwendet.

⁶ Christiana Puschak: Ein Tänzeln am Rande des Vulkans. In: taz online, 26.07.2008. URL: <http://www.taz.de/!834738/> [Abrufdatum: 04.10. 2017], o.S. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Puschak 2008“ verwendet.

⁷ Sabine Kulenkampff: In Ascona mit Peter und Ursula. In: Schweizer Monatshefte 963 (August 2008), Heft 8, S. 53. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Kulenkampff 2008“ verwendet.

⁸ Alexander Kluy: Fundstücke. Die Welt ist immer blau. Immer. In: Der Standard, 12.07.2008. URL: <https://derstandard.at/3412032/Die-Welt-ist-immer-blau-Immer> [Abrufdatum: 21.05.2019], o.S.

⁹ Anke Heimberg: Nachwort. In: Victoria Wolff: Das weiße Abendkleid. Roman, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. München 2008⁵, S. 243-267. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Heimberg 2008 (2)“ verwendet. Dies.: Nachwort. In: Victoria Wolff: Die Welt ist blau. Ein Sommer-Roman aus Ascona, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. München 2010, S. 151-182. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Heimberg 2010“ verwendet. Dies.: Nachwort. In: Victoria Wolff: Gast in der Heimat. Roman, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. Berlin 2021, S. 301-326. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Heimberg 2021“ verwendet.

¹⁰ Heimberg 2000, Heimberg 2004, Heimberg 2005, Heimberg 2008.

Autorin Wolff und den erzählten Welten ihrer Romane. Das ist nicht das Hauptinteresse der vorliegenden Untersuchung.

Ebenso wenig entspricht mein Ansatz dem von Montserrat Bascoy Lamelas, die 2011 und 2013 zwei Aufsätze veröffentlichte,¹¹ die sich mit „Gast in der Heimat“ und „Keine Zeit für Tränen“ auseinandersetzten. Bei letztgenanntem Text handelt es sich um einen Exilroman, den Wolff 1941 begann und 1954 veröffentlichte. Er erzählt die Flucht einer Familie durch Europa, ihre Notlage im teilbesetzten Frankreich und ihre Schwierigkeiten bei der Beschaffung der für eine Rettung nach Übersee nötigen Papiere, schließlich einen Neuanfang in den USA. Ich finde: Bascoy Lamelas liest die Texte von Wolff fast wie verkappte Tagebücher, und das halte ich für problematisch.

Die Texte sind immer als „Romane“ ausgewiesen im Untertitel. So einen Paratext muss man doch ernst nehmen. Und die Figuren tragen andere Namen als die von Wolff oder von Wolffs Bekannten oder Angehörigen. Die Romane wollen doch auf ihrer literarischen Bühne etwas darstellen, was nicht nur auf die einzelne Person Victoria Wolff zurückverweist, sondern gleichzeitig etwas über die Gesellschaft und die Zeit aussagen soll. Herauszuarbeiten, welche biografischen Eckdaten der Autorin Wolff hier und da als diegetische Pendants Eingang gefunden haben mögen in die Welt ihrer Romane: dabei darf eine literaturwissenschaftliche Untersuchung nicht stehenbleiben. Das wird dem künstlerischen Status von literarischen Texten nicht gerecht. Und Romane *deuten* doch immer. Ich möchte in der vorliegenden Arbeit jedenfalls Wolffs Texte selbst – als künstlerische Texte – in den Mittelpunkt rücken und sie einer Analyse unterziehen, unter der von mir gewählten Fragestellung (siehe 1.1). Aber zurück zum Forschungsüberblick.

Eine 2008 erschienene Dissertation von Valerie Popp zu den Amerikabildern im Werk von deutschsprachigen Emigrant*innen nach '39¹² wirft einen kurzen Blick auf das USA-Bild in Wolffs Roman „Stadt ohne Schuld“. Und 2015 wurde von Franziska Meyer ein Aufsatz¹³

¹¹ Montserrat Bascoy Lamelas: Vida íntima y vida pública en la huida hacia el exilio de dos mujeres. Victoria Wolff y Syra Alonso. In: Estudios Filológicos Alemanes 22 (2011), S. 539-550.

Dies.: Identidad y exilio. La extranjera dentro y fuera de su patria en dos novelas de Victoria Wolff. In: Rückblicke und neue Perspektiven (Perspektiven der Germanistik und Komparatistik in Spanien 9), hrsg. von Marta Fernandez Bueno. Bern 2013, S. 59-69. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Bascoy Lamelas 2013“ verwendet.

¹² Valerie Popp: „Aber hier war alles anders...“ Amerikabilder der deutschsprachigen Exilliteratur nach 1939 in den U.S.A., phil. Diss. Berlin 2008, S. 197-206.

¹³ Franziska Meyer: Literarische Interventionen in das „Warenhaus-Wissen“. In: Konsum und Imagination. Das Warenhaus und die Moderne in Film und Literatur, hrsg. von Godela Weiss-Sussex u. Ulrike Zitzlsperger. Frankfurt a.M. 2015, S. 67-88. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Meyer 2015“ verwendet.

vorgelegt, der nach der Darstellung von Warenhäusern in einer Vielzahl von Texten der Weimarer Republik fragt, darunter nach derjenigen in Wolffs Roman „Eine Frau hat Mut“.

Auch an diese beiden Forschungsbeiträge knüpft die vorliegende Untersuchung nicht direkt an. Weil sie beide eigentlich gar nicht so schrecklich viel über die Texte von Wolff sagen: Sie beschäftigen sich in nur geringem Umfang mit ihnen. Popp steigt nicht sehr tief ein in die Analyse von Wolffs „Stadt ohne Unschuld“, ihr Schwerpunkt liegt woanders. Und in Meyers Fall halten die wenigen Bemerkungen zu „Eine Frau hat Mut“ einer Überprüfung am Text zum Teil leider nicht stand, dazu später mehr.

Knappe Rezensionen aus Wolffs Zeit zu den für diese Arbeit ausgewählten Texten finden sich in: *Books abroad*,¹⁴ im Berliner 8-Uhr-Abendblatt,¹⁵ im Hannoverschen Anzeiger,¹⁶ im Neuen Wiener Journal¹⁷ und in der schwedischen Zeitschrift *Bonniers Litterära Magasin*.¹⁸ Ich komme im Verlauf der Untersuchung auf sie zurück.

Daneben existieren heute vor allem kürzere Lebensläufe zu Wolff, die für unterschiedliche Texte erstellt wurden. Sie sind gedruckt in Autor*innenlexika,¹⁹ in solchen Monografien und Aufsätzen, die dem Leben und/ oder dem künstlerischen Werk von (deutschsprachigen) Emigrant*innen nachspüren oder allgemeiner nach dem Verbleib der Vertriebenen fragen,²⁰ in

¹⁴ Harry N. Howard: *Jeune fille, où vas-tu?* by Victoria Wolf. In: *Books Abroad* 9 (1935), Heft 2, S. 185. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Howard 1935“ verwendet. Bayard Q. Morgan: *Gast in der Heimat* by Victoria Wolf. In: *Books Abroad* 11 (1937), Heft 3, S. 348. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Morgan 1937“ verwendet.

¹⁵ Walther Victor: „Mädchen wohin?“ Der Roman einer Studentin. Von Virginia [sic!] Wolff“. In: 8-Uhr-Abendblatt, 16.03.1933. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Victor 1933“ verwendet.

¹⁶ Vgl. Heimberg 2000, S. 220. Autor*innenname und Ausgabe werden bei Heimberg nicht genannt.

¹⁷ O.A.: *Eine Frau hat Mut*. In: *Neues Wiener Journal*, 05.10.1933. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Neues Wiener Journal 1933“ verwendet.

¹⁸ Thure Nyman: *Gäst i eget land*. In: *Bonniers Litterära Magasin* (Mai 1936), Heft 5, S. 401. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Nyman 1936“ verwendet.

¹⁹ Gisela Brinker-Gabler: „Victoria Wolff“. In: *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945*, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler u.a. München 1986, S. 333f. Renate Wall: *Victoria Wolff*. In: *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933-1945*, hrsg. von Renate Wall, Bd. 2. Freiburg i. Br. 1995, S. 215-218. Für die letztgenannte Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Wall 1995“ verwendet.

²⁰ Wolf(f), Victoria. In: *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945*, Vol. II/ Part 2: L-Z. The Arts, Sciences, and Literature, hrsg. von Herbert A. Strauss u.a. New York u.a. 1983, S. 1263f. Jan-Christopher Horak: *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*, phil. Diss. Münster 1984. Helmut F. Pfanner: *Trapped in France. A Case Study of Five German Jewish Intellectuals*. In: *Simon Wiesenthal Center Annual* (1986), Heft 3, S. 107-120. Joachim Hahn: *Erinnerungen und Zeugnisse der jüdischen Geschichte in Baden-Württemberg*. Stuttgart 1988. Christine Backhaus-Lautenschläger: *...Und standen ihre Frau. Das Schicksal deutschsprachiger Emigrantinnen in den U.S.A. nach 1933*, phil. Diss. Pfaffenweiler 1991. Amelie Heinrichsdorff: *Nur eine Frau? Kritische Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung der Exilschriftstellerinnen in Los Angeles*: Ruth Berlau, Marta Feuchtwanger, Gina Kraus und Victoria Wolff. Ann Arbor 1999. Nicole Brunnhuber: *Frauenarbeit in der „Kunstfabrik mit Regeln“. Drehbuchautorinnen im Exil in Hollywood*. In: *Filmexil* 18 (2003), S. 48-63. Ursula Krause-Schmidt: *Gast in der Heimat. Victoria Wolff (1903-1992)*. In: *Heilbronner Köpfe. Lebensbilder aus zwei Jahrhunderten*, hrsg. von Christhard Schrenk, Bd. 2. Heilbronn 2009, S. 201-216. Hans Franke: *Geschichte und Schicksal der Juden in Heilbronn. Vom Mittelalter bis zur Zeit der*

der Los Angeles Times, die 1985 auch ein etwas größeres Porträt von Wolff brachte,²¹ im Lokalblatt aus Wolffs Heimatstadt, der Heilbronner Stimme, die 1985 ebenfalls einen umfangreicheren Rückblick publizierte,²² in einer Veröffentlichung zur Geschichte des Paul Zsolnay Verlags²³ sowie in deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften, die, nachdem „Das weiße Abendkleid“ und „Die Welt ist blau“ neu herausgebracht worden waren, das ereignisreiche Leben von Wolff als thematischen Stoff entdeckten.²⁴

Wolffs erster Mann* hat außerdem für eine Publikation, die die Lebenszeichen von Jüd*innen aus Württemberg nachverfolgt, auf sein Leben und das seiner Familie zurückgeblickt.²⁵ Charles Linsmayer rief 1990 im Zürcher Oberländer die Ausweisung von Victoria Wolff aus der Schweiz in Erinnerung, ein aus seiner Sicht unrühmlicher Umgang mit der Autorin.²⁶ In der Weltwoche erinnerte Rico Bandle 2016 unter dem Stichwort „Kultur der Ausgrenzung“ ebenfalls daran.²⁷

nationalsozialistischen Verfolgungen (1050-1945). Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Heilbronn, Heft 11. Heilbronn 1963. Um Korrekturen ergänzte Online-Version. Heilbronn 2009. URL: <https://widmannschule.de/attachments/article/688/03-vr-11-franke-juden-in-heil-bronn.pdf> [Abrufdatum: 21.03.2019]. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Franke 2009“ verwendet. Hier findet sich nicht nur ein Überblick über Wolffs Vita, sondern auch über die Geschichte der Lederfabrik, die über mehrere Generationen bis zur Zwangsarisierung in Besitz ihrer Familie war. Juliane Scholz: Victoria Claudia Wolff (1903-92). In: Women Screenwriters. An International Guide, hrsg. von Jill Nelmes u.a. New York u.a. 2015, S. 375.

²¹ Mona Gable: Victoria Wolff: A Life to Match Her Novel's Plots. In: Los Angeles Times, 28.08.1985, o.S.

²² Es handelt sich um eine dreiteilige Serie, die Wolffs Biografie unter Mitwirkung der Autorin rekapituliert: Uwe Jacobi: Sie gab sich nie in „kleinen Münzen“ aus. Das bewegte Leben der Victoria Wolff/ Die berühmteste Heilbronner Autorin (1). In: Heilbronner Stimme, 27.06.1985, S. 17f. Ders.: Der zweite Mann: Wolf mit drei „f“ gibt es nicht. Exil in Ascona, „Spionin“ in Frankreich und Flucht nach Amerika/ Victoria Wolff (2). In: Heilbronner Stimme, 28.06.1985, S. 18. Ders.: Wenn man „nein“ sagt, tut sie es erst recht. Lob für Heilbronner Allgemeinbildung, Hollywood und ein neuer Roman/ Victoria Wolff (3). In: Heilbronner Stimme, 29.06.1985, S. 22. Für die Quellen werden im weiteren Verlauf die Kurztitel „Jacobi 1985 (1)“, „Jacobi 1985 (2)“ und „Jacobi 1985 (3)“ verwendet.

²³ Murray G. Hall: Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen 1994, S. 181f. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Hall 1994“ verwendet.

²⁴ Dorothea Keuler: Von Heilbronn nach Hollywood. Die Exilschriftstellerin Victoria Wolff wird wiederentdeckt In: Literaturblatt für Baden-Württemberg (2007), Heft 5, S. 18f. Gabriele Weingartner: Eine Frau hat Mut. Der Berliner Aviva-Verlag entdeckt die jüdische Schriftstellerin Victoria Wolff wieder. In: Die Rheinpfalz. Bad Dürkheimer Zeitung, 26.04.2008, S. 36. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Weingartner 2008“ verwendet. Adi Kälen: Die Odyssee der Victoria Wolff. In: Neue Zürcher Zeitung, 18.07.2014. URL: <http://www.nzz.ch/zuerich/landi-39/die-odyssee-der-victoria-wolff-1.18345572> [Abrufdatum: 14.10.2018], o.S. Esther Scheidegger Zbinden: Blau muss die Welt sein, himmelblau. In: Tessiner Zeitung, 14.09.2014, S. 5.

²⁵ Alfred Wolf: Alfred Wolf. In: Walter Strauss: Lebenszeichen. Juden aus Württemberg nach 1933. Gerlingen 1982, S. 338-341. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Wolf 1982“ verwendet.

²⁶ Charles Linsmayer: Mit Schreibverbot belegt, denunziert und ausgewiesen. Victoria Wolf zum Beispiel. In: der Zürcher Oberländer, 17.02.1990, S. 11.

²⁷ Rico Bandle: Kultur der Ausgrenzung. In: Die Weltwoche, 25.08.2016, S. 40f.

(Schlussendlich wurden noch einige Beiträge gefunden, die sich mit den Künsten im Exil und/oder dem Leben im Exil beschäftigen, aber den Namen von Wolff, ihre Tätigkeit oder Daten ihrer Vita nur erwähnen.)²⁸

Die erste längere Wiedervorstellung von Victoria Wolff im deutschsprachigen Raum war ein mehrseitiger Beitrag aus dem Jahr 1976 von Rudolf Hirschmann²⁹ (der allerdings, wie Heimberg später zeigen sollte,³⁰ Wolffs eigene Ausschmückungen und „Änderungen“ ihrer Biografie unwissentlich übernahm).

²⁸ Wilhelm Sternfeld u. Eva Tiedemann: Deutsche Exil-Literatur 1933-1945. Eine Bio-Bibliographie. 2., verb. und stark erw. Aufl. Heidelberg 1970. Deutsche Literatur im Exil 1933-1945, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Bd. 2: Materialien. Frankfurt a.M. 1974. Gabriele Kreis: Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit. Darmstadt 1988. Hans-Bernhard Moeller: Exilautoren als Drehbuchautoren. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933, hrsg. von John M. Spalek u.a., Bd. 1: Kalifornien, Teil 1. Bern u.a. 1976, S. 676-714. Hans-Albert Walter: Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd. 2: Europäisches Appeasement und überseeische Asylpraxis. Stuttgart 1984. Ders.: Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd. 3: Internierung, Flucht und Lebensbedingungen im Zweiten Weltkrieg. Stuttgart 1988. Susi Eisenberg-Bach: Dutch publishers of German exile literature. In: Quaerendo 20 (1990), Heft 3, S. 216-219. Heike Klapdor: Überlebensstrategien statt Lebensentwurf. Frauen in der Emigration. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, hrsg. im Auftr. der Gesellschaft für Exilforschung v. Claus Dieter-Krohn, Bd. 2: Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. München 1993, S. 12-30. Kristina Schulz: Die Schweiz und die literarischen Flüchtlinge (1933-1945), Habil.-Schr. Berlin 2012. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Schulz 2012“ verwendet. Lisa Silverman: Becoming Austrians. Jews and Culture between the World Wars. New York 2012.

²⁹ Rudolf Hirschmann: Victoria Wolff. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933, hrsg. von John M. Spalek u.a. Bern 1976. Bd. 1: Kalifornien, Teil 1, S. 668-675. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Hirschmann 1976“ verwendet.

³⁰ Vgl. Heimberg 2005, S. 271.

2. Zum Angestellten-, Wirtschaftskrisen- und Eheroman „Eine Frau hat Mut“

2.1 Handlung des Textes, erzähltechnische Perspektivierung, meine an den Roman gerichtete Fragestellung

„Eine Frau hat Mut“ erschien im September '33 bei Zsolnay. In diesem Roman ziehen die Luckas, eine Familie, bestehend aus der bei Textbeginn 27-jährigen Sybille,³¹ dem 34-jährigen Thomas (vgl. EFHM, S. 164) und der vierjährigen Tochter* Eva (vgl. EFHM, S. 52), im Frühjahr (vgl. EFHM, S. 50f.) des Jahres 1932 (vgl. EFHM, S. 122) um. Die erzählte Zeit reicht bis Anfang Januar '33 (vgl. EFHM, S. 264, ebd., S. 274, ebd., S. 284, ebd., S. 294). Der promovierte Jurist Thomas, der als Syndikus zunächst in einer Berliner, dann in einer Frankfurter Bank tätig war, in der er noch besser verdiente (vgl. EFHM, S. 24f., ebd., S. 39, ebd., S. 218), hat an der Jahreswende '31/ '32 seine Kündigung erhalten (vgl. EFHM, S. 25), weil sein Arbeitgeber insolvent wurde (vgl. EFHM, S. 24). Thomas Lucka hat zudem „sein Vermögen verloren“ (EFHM, S. 40). Er wird nun in Köln als Rechtsberater in einem kleinen Treuhandbüro (vgl. EFHM, 83f., ebd., S. 286) arbeiten. Weil die finanzielle Situation der Luckas angespannt ist, steigt die Ehefrau* Sybille ins Erwerbsleben ein und wird (ohne entsprechende Ausbildung) Verkäuferin in der Hutabteilung eines Warenhauses. Während sich die Protagonistin vorwärtskämpft und am Ende des Romans zur Substitutin ihrer Abteilung befördert wird, sich außerdem „aufgrund der gesellschaftlichen Umstände“³² in Richtung eines „modernen, selbstbewußten Frauentypus“³³ entwickelt, wie Heimberg richtig schreibt, steigt Thomas immer weiter auf der Karriereleiter ab. Nachdem er wegen einer Verspätung auch seinen zweiten Job verloren hat, zieht er von Tür zu Tür, um zunächst Wein zu verkaufen, eine Arbeit, die er als demütigend empfindet und bei der er so gut wie keinen Erfolg hat. Anschließend bietet er Zigarren an, schließlich Versicherungen, verdient aber in der Wirtschaftskrise, wo fast jede*r aus der Diegese³⁴ Geldsorgen hat, kaum etwas. Am Ende

³¹ Zum Alter: Vgl. Victoria Wolff: Eine Frau hat Mut. Roman, Wien 1933, S. 34. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „EFHM“ verwendet.

Bei Zitaten aus genuin literarischen Texten wird die Quelle ab dem zweiten Verweis nicht mehr in den Fußnoten, sondern direkt hinter dem Zitat im Haupttext genannt, unter Angabe des Kurztitels, der sich bei den literarischen Texten (abgesehen vom Roman „Keine Zeit für Tränen“) immer aus den Anfangsbuchstaben der Wörter im Titel zusammensetzt. (Diese Kurztitel werden aus Gründen der Lesefreundlichkeit und Übersichtlichkeit bewusst auch dort verwendet, wo man sie durch „ebd.“ hätte ersetzen können.)

Bei allen nicht genuin literarischen Texten erfolgen die Quellennachweise durchgängig in den Fußnoten.

³² Heimberg 2005, S. 275.

³³ Ebd.

³⁴ Zum Begriff „Diegese“ als Bezeichnung für die dargestellte Welt eines Romans (oder Films): Vgl. Matias

verlässt Thomas die Familie und die dargestellte Welt; wie es mit dem Deklassierten weitergeht, bleibt offen.

Die Parallelen zu Hans Falladas Roman „Kleiner Mann – was nun?“ (1932) sind offensichtlich und wurden bereits von der damaligen Kritik bemerkt.³⁵ (Zentrales Vergleichsmoment war etwa für das Neue Wiener Journal vom 05.10.1933 „das tapfere Dreigestirn Mann-Frau-Kind, das sich gegen Elend, Not und Resignation stemmt“.)³⁶

Bei den Kritiker*innen und Leser*innen aus Wolffs Zeit kam „Eine Frau hat Mut“ gut an. (Das Neue Wiener Journal rühmte, der Text lege „Zeugnis von der [...] Begabung seiner Verfasserin ab[.]“,³⁷ in der Basler-Nationalzeitung hieß es, dass Wolff „viel Kluges zu sagen“³⁸ wisse und „ein gutes und ernstes Buch“³⁹ geschrieben habe. Die erste, 3000 Exemplare umfassende Auflage war nach zwei Monaten vergriffen, 2000 weitere Bücher wurden gedruckt.⁴⁰)

Die Erzählperspektive im Roman zerfällt – in Entsprechung zu der Entzweiung der beiden Hauptfiguren – gleichsam in zwei Teile. Man blickt zwar hauptsächlich mit Sybilles Augen in heterodiegetisch-interner Fokalisierung⁴¹ auf die dargestellte Welt. Es werden aber auch immer wieder solche heterodiegetisch-intern fokalisierten Passagen eingeschaltet, die Thomas' Blickwinkel transportieren und die ihn zur zweiten Hauptfigur machen. [Erst ganz am Schluss wird die interne Fokalisierung aufgebrochen, da am Ende des um Thomas zentrierten Handlungsstrangs und an den Schluss des um Sybille zentrierten Strangs je eine nullfokalisierte Passage gesetzt ist (vgl. EFHM, S. 283, ebd., S. 294).]

Mich interessiert, wie schon in 1.1 angekündigt, welche Interpretationen und Kommentare der Roman mit Blick auf die späten Weimarer Jahre formuliert – und mit welchen literarischen Mitteln er das tut. Es geht um künstlerische Inszenierungen auf fiktionaler Bühne, und es versteht sich, dass literarische Texte immer deuten, letzten Endes geht es in ihnen immer um subjektive Meinungen und Positionen.

Martinez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2005⁶, S. 23f., ebd., S. 123f., ebd., S. 162, ebd., S. 166. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Martinez/ Scheffel 2005“ verwendet.

³⁵ Vgl. Heimberg 2005, S. 276. Vgl. Neues Wiener Journal 1933.

³⁶ Neues Wiener Journal 1933.

³⁷ Ebd.

³⁸ Zitat aus der Basler-Nationalzeitung auf dem Buchumschlag einer Ausgabe von „Die Welt ist blau“ aus dem Jahr 1934, zitiert nach Heimberg 2010, S. 155.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Hall 1994, S. 181.

⁴¹ Zu den Begriffen „Null“- , „externe“ und „interne Fokalisierung“ und zu „hetero-“ und „homodiegetischem Erzählen“: Vgl. Martinez/ Scheffel 2005, S. 63-67, ebd., S. 81f.

2.2 Die neuen Koordinaten der Geschlechter- und Arbeitswelt der Figuren

2.2.1 Bedeutungskonnotationen des Umzugsmotivs

Mit dem Wohnortswechsel der Luckas steht eine existentielle Zäsur am Beginn der erzählten Zeit, „Umzug“ ist sogar das allererste Wort im Text (vgl. EFHM, S. 7), und man ist damit gemeinsam mit den Hauptfiguren gleichsam hineingeworfen in eine Welt, die im Begriff ist, ihr Angesicht völlig zu verändern und Neuorientierung fordert. Denn das steht ja im Zentrum jedes Umzugs: dass in der Umgebung plötzlich nichts mehr so aussieht wie am Vortag. Auf der topografischen Ebene der Diegese wird noch einmal gespiegelt, was durch den Gang des Geschehens bereits klar ist: dass der Wohnortswechsel der Luckas einen gesellschaftlichen Abstieg bedeutet.

Denn Sybille muss mit dem letzten Gepäck den Fahrstuhl *nach unten* nehmen, sie will „die Koffer in den Lift tragen und unten auf ein Auto warten“ (EFHM, S. 15). Thomas' neuer Arbeitsplatz bei Seyderhelm liegt außerdem in der ersten Etage eines Gebäudes (vgl. EFHM, S. 84), damit müssen die Luckas nun „einen Stock tiefer“ (EFHM, S. 86) zurechtkommen. Die große Zahl „ärmlicher Läden“ (vgl. EFHM, S. 43) und der viele „fadenscheinige[] Verputz“ (ebd.) in der neuen Wohngegend setzen dann ganz explizit eine Deklassierung ins Bild. Als die einstige Wohnungstür klirrend hinter den Figuren zufällt (vgl. EFHM, S. 15), ist es mit der gesicherten bürgerlichen Existenz „aus“ (EFHM, S. 28).

Meyer hat mit ihrer Bemerkung, der Roman verweise „auf die soziale Verelendung des Mittelstandes“, ⁴² wenn die Protagonistin später „zur Hauptversorgerin der Familie wird“, ⁴³ insofern ganz recht. Nur sollte man nicht übersehen, dass Wolffs Roman seine zentrale Themen nicht nur auf seiner Handlungsebene gestaltet, sondern zugleich unter Einsatz einer zum Teil vielschichtigen Bildsprache beleuchtet; das für die Literatur der Neuen Sachlichkeit typische Zurückdrängen des Lyrischen ⁴⁴ bedeutet, zumindest in Wolffs Fall, nicht, dass die parabolische Ebene nun gar nicht mehr produktiv gemacht würde.

So steht der Umzug nämlich auch sinnbildlich für einen Standortwechsel der Geschlechterbeziehung und des Familienmodells. Der Text lässt sich nicht nur als ein

⁴² Meyer 2015, S. 81.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Heinrich Detering u. Kai Sina: Der deutschsprachige Roman 1900-1950. In: Geschichte des deutschsprachigen Romans, hrsg. von Volker Meid. Stuttgart 2013, S. 445-623, hier: S. 525. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Detering/ Sina 2013“ verwendet.

Angestelltenroman und als ein Roman über die Weltwirtschaftskrise, sondern auch als ein Eheroman apostrophieren: Die bürgerlich-konservative Rollenverteilung, die in der Partnerschaft von Sybille und Thomas Lucka galt, wird mit der beruflichen Eigenständigkeit der Protagonistin demontiert, und damit fragt der Text anhand des Mikrokosmos' der Beziehung zwischen den Hauptfiguren nach möglichen Verschiebungen im Geschlechterverhältnis seiner Zeit und den mit ihnen verbundenen potentiellen Konfliktlinien. In der konservativ-bürgerlichen Geschlechterrollenverteilung hatte die Ehefrau* und Mutter* ja „Hausfrau“, der Ehemann* und Vater* dagegen Versorger zu sein, Erwerbstätigkeit war Privileg der Männer*.⁴⁵

Wolffs Text stellt in der Diegese aber eine Gesellschaft vor, in der eine Ehefrau*, die aus dem Bürgertum stammt, plötzlich ins Erwerbsleben einsteigt und ein Ehemann* die Aufgabe, die finanzielle Absicherung seiner Familie allein herzustellen, nicht mehr bewältigen kann: Mit dem Umzug der Luckas haben sich die Koordinaten dieser vormals bürgerlichen Familie ganz buchstäblich verschoben und die Rollen von gestern aufgelöst.

Wenngleich nach Ende des Ersten Weltkriegs viele jener Frauen* Weimars, die auf die Arbeitsplätze der im Feld stehenden Männer* aufgerückt waren,⁴⁶ gleich wieder die Kündigung erhielten, gerade, wenn sie verheiratet waren,⁴⁷ und obwohl auch zahlreiche politische Maßnahmen eingesetzt wurden, die die Frauen* nach 1918 wieder aus dem Erwerbsleben befördern sollten,⁴⁸ ließ sich seit 1924 erneut „eine Zunahme weiblicher Erwerbstätigkeit vor allem in den gewerblichen und Angestelltenberufen beobachten.“⁴⁹ 1930 betrug die Zahl der Angestellten in der Weimarer Republik 3,5 Millionen; 1,2 Millionen von ihnen waren Frauen*,⁵⁰ und Sybille Lucka als eine fiktive „Neue Frau“ verleiht ihnen ein literarisches Gesicht.

⁴⁵ Vgl. Jost von Maydell: Frauen im Beruf. Emanzipation oder Feminisierung? In: Reform in der Demokratie. Theoretische Ansätze, konkrete Erfahrungen, politische Konsequenzen, hrsg. von Wolfgang Schulenberg. Hamburg 1976, S. 273-284, hier: S. 274.

⁴⁶ Vgl. Heide Soltau: Die Anstrengungen des Aufbruchs. Romanautorinnen und ihre Heldinnen in der Weimarer Zeit. In: Deutsche Literatur von Frauen, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler, Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert. München 1988, S. 220-235, hier: S. 221. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Soltau 1988“ verwendet.

⁴⁷ Vgl. Michaela Karl: Die Geschichte der Frauenbewegung. Stuttgart 2011, S. 102. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Karl 2011“ verwendet.

⁴⁸ Vgl. Helen Boak: Women in the Weimar Republic. Manchester/ New York 2013, S. 135-137. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Boak 2013“ verwendet. Vgl. Soltau 1988, S. 221.

⁴⁹ Vgl. Boak 2013, S. 165. Vgl. Soltau 1988, S. 221.

⁵⁰ Vgl. Peter Hoeres: Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne. Berlin 2008, S. 116. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Hoeres 2008“ verwendet.

Mit Blick auf die androgyne Mode der 20er Jahre⁵¹ schreibt Ute Frevert: „Nicht bloß in ihrem Äußeren schienen sich Frauen Männern angleichen zu wollen“.⁵² Mit dem Anstieg der weiblichen* Erwerbstätigkeit hätten sich „auch in den Lebensplänen [...] die Grenzen zwischen den Geschlechtern“⁵³ verwischt, und eine ähnliche Deutung nimmt Wolffs Roman vor, wenn er seiner Figur Sybille den Spitznamen „Bille“ (vgl. EFHM, zum Beispiel S. 10) gibt, der fast wie der Männer*name „Bill“ klingt. [Auch die selbstbewusste, rebellische und freigeistige Protagonistin des Romans „Die Welt ist blau“ wird später nicht nur weite Hosen⁵⁴ wie Marlene Dietrich tragen, sondern als Phallussymbol außerdem eine „Salami in der Tasche“ (DWIB, S. 18).]

Frevert beschreibt eine „moderne Frau“⁵⁵ der Weimarer Republik, die, so ihre Charakterisierung der Gestalt, „den Gleichberechtigungsgrundsatz der Weimarer Verfassung ernst“⁵⁶ genommen und „ihren Platz in Beruf und Öffentlichkeit selbstbewußt“⁵⁷ ausgefüllt habe. Zu einer solchen „modernen Frau“ (ich behandle die Gestalt aus Freverts Text an dieser Stelle als eine *Figur*) wird auch die Protagonistin von „Eine Frau hat Mut“.

Und interessant ist, dass der Roman sich ändernde diegetische gesellschaftliche Verhältnisse in die Metapher eines sich an einem *einzigsten Tag* vollziehenden Umbruchs drängt, eben in das Bild des Umzugs; darauf wird unter Punkt 2.3.2 noch etwas genauer zurückzukommen sein.

„Was war sie früher?“ (EFHM, S. 289), lässt der Roman Sybille in erlebter Rede am Tag des Wohnortswechsels fragen.

Ein harmloses Ding, anfangs behütet vom Vater, dann behütet von Thomas, [...] und immer glaubte sie, so sei das Leben der Menschen. Sie döste dahin und vertrieb sich die Zeit, wie es alle taten, die um sie waren. Bis zu *dem großen Tag*. [...] Dann ist sie größer geworden und freier und eigener; sie hat Kräfte gespürt, von denen sie einst nichts wußte. (EFHM, S. 289f., meine Hervorhebung)

„Spürst du auch, wie man sich entwickelt, aus sich heraus wickelt?“ (EFHM, S. 31), fragt sie die Freundin Monika am Umzugstag, als alle Kartons gepackt und verladen sind. „Wir ändern uns“ (ebd.), meint die andere.

⁵¹ Vgl. Dorothy Price: Glanz und Elend der Neuen Frau in der Weimarer Republik. In: Glanz und Elend in der Weimarer Republik, hrsg. von Ingrid Pfeiffer. München 2017, S. 153-181, hier: S. 159. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Price 2017“ verwendet.

⁵² Ute Frevert: Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit. Frankfurt a.M. 1986, S. 171. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Frevert 1986“ verwendet.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. Victoria Wolff: Die Welt ist blau. Ein Sommer-Roman aus Ascona, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. München 2010, S. 17. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „DWIB“ verwendet.

⁵⁵ Frevert 1986, S. 171.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

In der dargestellten Welt ist buchstäblich Bewegung geraten in die alte (Geschlechter-)Ordnung.

Das versinnbildlichen die Umzugswagen (vgl. EFHM, S. 12) bei den Luckas, die Packer im Haus (vgl. EFHM, S. 9f., ebd., S. 13) und die Versteigerung von Teilen der Wohnungseinrichtung (vgl. EFHM, S. 12) (die auf der realistischen Textebene aus praktischen Gründen und mit Blick auf die Geldeinnahme erfolgt). Sybille, die in einer groß angelegten Vorwärtsbewegung zunächst energisch die letzten Koffer packt (vgl. EFHM, S. 15), dann abfahrbereit erst die Wohnungstür „wie nie zuvor“ (ebd.) zuschlägt und schließlich den Eingang zum Lift klirrend hinter sich zuwirft (vgl. ebd.), von dem Roman als ein Bild für ein Ende einer Epoche verwendet, „findet Warten abscheulich“ (EFHM, S. 98) und verkörpert damit gesellschaftliche Progressivität.

Die Protagonistin zeichnet der Roman als eine Frau*, die über „Mut“ verfügt – wie ja schon der Titel des Romans ankündigt.⁵⁸ Mit dieser energetischen und optimistischen Frauen*figur will Wolffs Text für die Leser*innen seiner Zeit erkennbar ein Identifikationsangebot bereitstellen, das in den Jahren der Krise wohl Hoffnung, Vitalität und Kraft zu irgendeiner aktiven Mitgestaltung der Gesellschaft mobilisieren soll. Die Figur Heinrich Liehrs lässt der Roman nämlich zu Thomas (und indirekt wohl auch zu den damaligen Leser*innen) mit Blick auf Sybille sagen: „Bist du nicht glücklich, [...], weil sich deine Frau umzustellen vermag? Es ist *eine große Tat*.“ (EFHM, S. 33, meine Hervorhebung)

Sebastian Haffner entwickelt in seinen Jugenderinnerungen das Porträt einer Krisenpolitik unter Heinrich Brüning, bei der man nach Inspiration und nach „Mut“ vergeblich gesucht habe. Brüning habe, so empfand es Haffner, „dem Lande nichts zu bieten“⁵⁹ gehabt „als Armut, Trübsinn, Freiheitsbeschränkung und die Versicherung, daß etwas Besseres nicht zu haben sei.“⁶⁰ Er habe „keine Idee, keinen Appell ins Land“⁶¹ geworfen, „nur einen Schatten von Freudlosigkeit“.⁶² Sybille Lucka wäre dann gleichsam die Gegenfigur zu jener Brüning-Figur aus Haffners Text.

⁵⁸ Im Haupttext sagt Sybille dann: „Man muß Mut haben und irgendeinen Glauben.“ (EFHM, S. 162) „Die Zukunft ist dunkel, aber nicht nur für uns. Ich bin nicht mutlos“ (EFHM, S. 190). „Probieren wir's mit Mut“ (EFHM, S. 205), ist das Credo der Figur. „Man kann doch nichts Festes erwarten in dieser schwankenden Zeit, außer dem Mut, der darüber steht.“ (EFHM, S. 211)

⁵⁹ Sebastian Haffner: Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933. München 2002, S. 87. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Haffner 2002“ verwendet.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 87f.

⁶² Ebd., S. 88.

Heimberg merkt an: „Während die Romanfiguren in [...] *Kleiner Mann – was nun?* [...] oder [...] *Fabian* [...] an den [...] Weimarer (Miß-)Verhältnissen zugrundegehen [sic!]“,⁶³ antworteten „die Heldinnen Victoria Wolffs auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten mit einem 'jetzt erst recht'.“⁶⁴

Unter den Frauen*figuren aus Wolffs Romanen ist Sybille Lucka übrigens nicht die einzige, die „Warten abscheulich [findet]“ (EFHM, S. 98). Sie ist eine Verwandte der in ihrer Diegese ebenfalls ausschreitenden, aufbrechenden und alte diegetische Rollenbilder hinter sich lassenden Protagonistin aus „Mädchen wohin?“, die auch findet: „Warten ist abscheulich.“⁶⁵ Sybille Lucka ist außerdem, wie bereits die Ähnlichkeit des Namens anzeigt, eine Verwandte von Sybil Beauchamp aus Wolffs Roman „Stadt ohne Unschuld“ (1956), der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesiedelt ist und Los Angeles' geschichtliche Anfänge porträtiert. In der Diegese siedeln Familien in den Jahren des Goldrausches um, es wird Land gekauft, eine Eisenbahnverbindung entsteht, die Figuren bohren nach Öl, und viele in der dargestellten Welt machen in diesen Jahren großen Gewinn. Sybil Beauchamp wird im expandierenden Ort die „erste Geschäftsfrau“⁶⁶ und tritt damit innerhalb der dargestellten Welt, wie Sybille in ihrer Arbeitswelt, in einen von diegetischen Männern* dominierten Bereich ein.

Und auch mit Gwen Donaldson aus „Stadt ohne Unschuld“ ist Sybille Lucka verwandt. Denn als Gwen mit dem Gedanken spielt, selbst nach Öl zu bohren, weist ihr Mann* den Plan „brüsk“ (ebd.) zurück mit den Worten: „Ich kann geschäftstüchtige Frauen nicht leiden.“ (Ebd.) Die Rollenverteilung in ihrer Beziehung, der sich Gwen in diesem Moment bewusst wird, umschreibt das Wunschbild von Thomas Lucka: „Er will, daß ich von ihm abhängig bin [...]. Das gibt ihm eine permanente Übermacht über mich.“ (Ebd.), sagt sich Sybille.

Das Streitgespräch von Gwen und ihrem Mann* findet im diegetischen Jahr 1892 von „Stadt ohne Unschuld“ statt, das von Sybille und ihrem Mann* im diegetischen Jahr 1931 von „Eine Frau hat Mut“. Dadurch, dass das Frauen*bild einer konservativen Männer*figur von 1892 als dasselbe gezeichnet wird wie dasjenige einer konservativen Männer*figur aus einer Diegese von 1932, unterliegt den beiden Romanen die Ansicht, dass sich das Frauen*- und Männer*bild des konservativen Mannes* im Verlauf von 40 Jahren kaum verschoben habe:

⁶³ Heimberg 2000, S. 222.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Victoria Wolff: *Mädchen wohin?* Roman. Wien 1933, S. 27. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „MW“ verwendet.

⁶⁶ Dies.: *Stadt ohne Unschuld*. Roman. München u.a. 1956, S. 224. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „SOU“ verwendet.

Der bürgerlich sozialisierte Mann* von 1932, so stellt es Wolffs Angestelltenroman „Eine Frau hat Mut“ dar, ist mit der Erwerbstätigkeit seiner Frau* und dem damit verbundenen Zugewinn an Autonomie alles andere als zufrieden, er ist „nicht sehr entzückt davon“ (EFHM, S. 41). „Ich kenne in meiner ganzen Familie keine Frau, die neben dem Mann stand. Eine Frau gehört eigentlich ins Haus“, so Thomas Lucka. Die Vormachtstellung des Mannes* ist plötzlich gefährdet. Denn früher, erinnert sich Sybille, „war nein gleich nein, und es war doch nur Vaters oder Thomas' Nein.“ (EFHM, S. 243), nun stellt der Ehemann* bezüglich seiner Frau* bitter fest: „Irgend etwas Neues geht mit ihr vor, sie lebt ihr Leben ganz ohne ihn, und er kann das Gnadenbrot von ihr essen“ (EFHM, S. 254).

Thomas steht damit für solche Männer*, die sich von der neuen Selbstständigkeit und -sicherheit mancher Frauen* bedroht und überfordert fühlen.

Detlev Peukert spricht von „Trennungslinien“⁶⁷, die „unter den Eindrücken der sozialen und politischen Nachkriegskrise“⁶⁸ aufgebrochen seien: die Spannung „zwischen männlichen und weiblichen Bewerbern am Arbeitsmarkt“⁶⁹ sei eine gewesen, die zwischen „Erwerbstätigen und Arbeitslosen“⁷⁰ eine weitere. Und es seien „seit Ende der Zwanziger Jahre [...] mit der Weltwirtschaftskrise Stimmen lauter [geworden], die sich gegen [...] Gleichstellungsbestrebungen wandten.“⁷¹ „In times of prosperity, little criticism was heard“,⁷² so Helen Boak, „but in times of economic difficulties, demands of the dismissal of women [...] grew louder“.⁷³ Frauen* seien in der Krise als „zusätzliche Konkurrenten auf einem ohnehin hoffnungslos überfüllten Arbeitsmarkt“⁷⁴ gesehen worden, und es habe „eine wahre Propagandaschlacht gegen erwerbstätige Frauen“⁷⁵ eingesetzt. „Frauenerwerbsarbeit und Frauenemanzipation“,⁷⁶ so Michaela Karl, „wurden zur Hauptursache aller Probleme der modernen Gesellschaft erklärt.“⁷⁷ „Nicht wenige“,⁷⁸ schreibt Ilona Stölken, „spielten mit dem

⁶⁷ Detlev Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne. Frankfurt a.M. 1987, S. 151. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Peukert 1987“ verwendet.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Sabine Rohlf: Der Bruch 1933. Die 'Neue Frau' im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil. In: Autorinnen der Weimarer Republik, hrsg. von Walter Fähnders u. Helga Karrenbrock. Bielefeld 2003, S. 257-277, hier: S. 257. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Rohlf 2003“ verwendet.

⁷² Boak 2013, S. 134.

⁷³ Ebd., S. 134f.

⁷⁴ Claudia Huerkamp: Bildungsbürgerinnen. Frauen im Studium und in akademischen Berufen 1900-1945. Göttingen 1996, S. 78. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Huerkamp 1996“ verwendet.

⁷⁵ Karl 2011, S. 102.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 102f.

⁷⁸ Ilona Stölken: „Komm, laß uns den Geburtenrückgang pflegen!“ Die neue Sexualmoral der Weimarer Republik. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Anja Bagel-Bohlan u. Michael

Gedanken, das Doppelverdienertum erheblich zu besteuern oder gleich zu untersagen.“⁷⁹ Der NSDAP-Ideologe Alfred Rosenberg beschwört 1930 die „Emanzipation der Frau von der Frauenemanzipation“.⁸⁰

Derlei fragwürdige Positionen erhalten in Wolffs Roman keinen Raum. Er markiert bereits im Titel, „Eine Frau hat Mut“, eine ganz andere Lesart vom Eintritt der Frauen* ins Erwerbsleben. Doch die männliche* Hauptfigur wird im Lager der Antifeministen verortet. Und in der Diegese sind Frauen*figuren genötigt, sich anzuhören: „Ihr Weiber nehmt uns vollends noch alle Stellen weg“ (EFHM, S. 194f.).

2.2.2 „Er ist nicht mitgekommen.“ Ein Bürger vom Gestern der dargestellten Welt verpasst die Zeitenwende

Der um Männer*- und Frauen*rollen kreisende Konflikt, der in der Diegese von „Eine Frau hat Mut“ schwelt und vom Roman als ein in der damaligen Gesellschaft schwelender angesehen wird, ist auch als ein Generationenkonflikt gezeichnet. Dafür wird eine Gegenüberstellung zwischen einem Figuren-Paar vom Gestern der Diegese (verkörpert von den Eltern von Sybille) und einem Paar vom Heute der Diegese [verkörpert von den (Schwieger-)Kindern] produktiv gemacht. In der (Schwieger-)Elterngeneration von Männern* wie Thomas, so stellt es der Text dabei dar, konnte der Mann* als der traditionelle Versorger im Mikrokosmos Familie noch die alten Gesten und Rollen der Macht ausagieren, die Körpersprache der Mutter* wird von Sybille folgendermaßen wahrgenommen: „Wenn sie geht“ (EFHM, S. 89), so die Protagonistin,

macht sie kleine flinke Schritte; aber sie schaut nie geradeaus. Immer diese scheuen, halbschiefen Blicke auf ihren Mann: was wird er jetzt sagen. Er wird sich doch nicht aufregen; er darf seinem Herzen nicht zuviel zumuten; hoffentlich raucht er nicht schon wieder. Er ist so unfolgsam. (EFHM, S. 89f.)

In dieser fiktiven Beziehung ist der Mann* noch derjenige, der den Mittelpunkt im familiären Koordinatennetz bildet und um dessen Wohlbefinden sich die Aufmerksamkeit der Ehefrau* dreht.

In Entsprechung zu jener Passage, in der die Rolle, die die Mutter* aus Sicht von Sybille in der Ehe und Familie einnimmt, über die Körpersprache charakterisiert wird, platziert der

Salewski. Opladen 1990, S. 83-105, hier: S. 89. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Stölken 1990“ verwendet.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Rohlf 2003, S. 260.

Roman knappe Szenen, in denen ganz ähnlich die Rolle, die dem Vater* in seiner Ehe und Familie aus Sicht von Sybille zukommt, über dessen Kommunikationsstil exemplifiziert wird. „Adolf von Werner ist auch ein Polterer.“ (EFHM, S. 90), meint seine Tochter*: „Jetzt hat er wieder neue Zuhörer, das lockert seine verwegenen Worte; er quält sich nicht lange mit Redensarten.“ (Ebd.) Aus diesem Kommunikationsstil spricht eine autoritäre Position, der Vater* und Ehemann* tritt in der Rolle eines Oberhaupts der Familie auf. Sybilles Eltern können den Umstand, dass die Tochter* bald einer Arbeit nachgeht, ganz wie Thomas „nicht leiden“ (EFHM, S. 41), der Vater* ist wie Thomas „für Tradition“ (EFHM, S. 231). Während sich Sybille – als „Neue Frau“ – von der von ihren Eltern verkörperten Geschlechterordnung abgrenzt (sich zum Beispiel auch „wiederholt resolut gegen Anweisungen [wehrt]“, ⁸¹ wie Meyer anmerkt), bleibt Thomas den Ordnungsentwürfen des Gestern der Diegese verhaftet. Der Text lässt die Figur im Gespräch mit den Angehörigen (aus Sybilles Sicht) jene kommunikative Position und Rolle annehmen, die der Schwiegervater* einnimmt, das Handeln von Thomas erscheint auf diese Weise gleichsam wie ein Echo des Handelns des Schwiegervaters:

Er hat schon so lange nicht mehr geredet, er muß jetzt weitermachen dürfen. Endlich hat auch er neue Hörer; es war solch eine einseitige Weiberwirtschaft gewesen all die Wochen lang. Jetzt spricht er sich wieder einmal frei. Beinahe wird es ein Vortrag (EFHM, S. 93),

heißt es über Thomas.

Der Roman meint: dass sich Teile des damaligen männlichen* Bürgertums an (Geschlechter-)Ordnungen klammern würden, die im Kern eigentlich frauen*diskriminierend seien – und unmodern. So lässt der Text seine männliche* Hauptfigur (im Gespräch mit dem Freund Heinrich Liehrs) „bekenn[en]“ (EFHM, S. 33), dass die Angst, die ihn angesichts von Sybilles anstehendem eigenen Gelderwerb umtreibt, eigentlich eine „*alte* Furcht“ (ebd., meine Hervorhebung) sei. Über die Figur Heinrich artikuliert der Roman, Thomas' Standpunkt sei „überholt“ (ebd.), und Sybille findet, er könne „seinen Schrullen nach [...] sechzig sein“ (EFHM, S. 23); sei „gar nicht so verschieden“ (EFHM, S. 55) vom „altmodischen“ (EFHM, S. 40) Schwiegervater*.

Anhand dieses Schwiegervaters*, der früher General war (EFHM, S. 115) (wie der Vater* von Hedda Gabler) und sich über diese frühere Rolle noch im diegetischen Heute definiert, wird kritisch auf ein Männer*bild einer vom Krieg geprägten, früheren Elite geblickt. Und es wird

⁸¹ Meyer 2015, S. 82.

ein Fortwirken dieser Männer*bilder in der Gesellschaft gestaltet, wenn sich Thomas die Ansichten seines Schwiegervaters in Sachen Geschlechterrollenverteilung zu eigen macht und sie den General überleben. Der Text findet, dass dessen Ordnungsentwürfe doch nicht mehr zur Zeit passen würden, als Ausdruck dafür lässt sich der Tod des Schwiegervaters* lesen, den der Roman im Verlauf der erzählten Zeit eintreten lässt (vgl. EFHM, S. 222): Etwas ist, das ist die Deutung, die der Text formuliert, im Untergang begriffen, die Welt habe sich verändert, ein Gedanke, der auch in den ersten Zeilen des Romans mithilfe des Umzugsmotivs in Szene gesetzt wird. Im Schwiegersohn* leben die Anschauungen aus dem Gestern der Diegese aber weiter, wenn ihn die „Vorsätze[], die ihm der General zurückgelassen“ (EFHM, S. 115), begleiten.

Thomas Lucka steht für einen Weimarer Zeitgenossen, der darauf pocht, dass der Mann* „kein rechter Mann“ (EFHM, S. 55) sei, wenn „zwischen der Arbeit und dem Heim“ (ebd.) nicht eine „Türe ins Schloß“ (ebd.) falle. „Ich hänge eben an diesen bürgerlichen Begriffen.“ (Ebd.).

Im Bild des kleingewachsenen tapsigen Hundes verdichten sich Status- und Impotenzängste der Figur. Thomas „knurrt“ (EFHM, S. 72): „Ich darf Schoßhündchen spielen, ein nutzloses Geschöpf mit noch nicht einmal vier Beinen“ (ebd.); „seine Frau ist der Mann.“ (EFHM, S. 272)

Der Typus des Bürgers wird in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ folgendermaßen gedeutet: „Er darf nicht fragen: was bist du? sondern nur: *was hast du?* welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wie viel Vermögen? [...] Jener [der „Edelmann“, TW] soll tun und wirken, dieser soll *leisten und schaffen*“.⁸²

Thomas Lucka ist ein Verwandter dieses Bürgers aus Goethes Text. Denn ganz ähnlich wie jener sagt sich Wolffs Figur: „Ich liebe die Arbeit und brauche sie“ (EFHM, S. 55). „Nachts will ich wissen, was ich am Tag geleistet habe. Alles andere ist Humbug für mich.“ (EFHM, S. 164) Thomas' „Passion ist die Arbeit“ (EFHM, S. 42), die vorangegangenen sechs Jahre von ihm bestanden aus: „Arbeiten – zu Hause Sein – Arbeiten“ (ebd.).

Wolffs Roman meint: dass der Bürger der Weimarer Republik, wie derjenige aus Goethes Zeit, etwas vorzeigen können will. Thomas verzweifelt nach dem Verlust des ersten Jobs über die „leeren Hände“ (EFHM, S. 258), mit denen er dasteht. „Ich hatte es gerne, daß ich der Gebende war.“ (EFHM, S. 33)

⁸² Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Roman. In: Ders: Werke, Bd. 4: Wilhelm Meisters Lehrjahre/ Wilhelm Meisters Wanderjahre. München 1973, S. 261, meine Hervorhebungen.

Ein traditioneller, an Männer* des Bürgertums gerichteter Leistungsbegriff habe noch immer Gültigkeit für bürgerlich sozialisierte Männer* der Weimarer Republik besessen, ist der Eindruck von Wolffs Text. Und Teile des abgestiegenen männlichen* Mittelstands der Zeit seien „leer“ (EFHM, S. 253) und „nackt“ (EFHM, S. 280) zurückgeblieben – und würden, so die Einschätzung des Romans, mit diesem Lebensgefühl und dieser inneren Krise gleichsam eine Gefahr für sich und andere bilden (siehe Punkt 2.4.2).

„Ich bin zu früh auf die Welt gekommen; oder viel zu spät. Ich hänge dazwischen!“ (EFHM, S. 162), meint der Jurist aus Wolffs Angestelltenroman. „Bürgertugenden sind heute nicht mehr gefragt. Man müßte sich umkrepeln können.“ (Ebd.), sagt er sich selbst, als er zum zweiten Mal erwerbslos wird: Thomas ist unfähig, sich umzuorientieren, als er erleben muss, dass Bildung und Arbeitsethos allein in der Wirtschaftskrise nicht mehr vor gesellschaftlichem Abstieg schützen und dass die Rolle des Alleinversorgers in gehobener beruflicher Stellung nicht mehr gelebt werden kann. Er will noch Bürger bleiben, als die Arbeits- und Geschlechterwelt, in der er lebt, ihm längst einen anderen Platz zugedacht hat.

Thomas Lucka ist verwandt mit den „bürgerlichen Ruinen“⁸³, die in Siegfried Kracauers Essay „Die Angestellten“ (1930) entworfen werden. (Kracauers Text wird hier wie in allen noch folgenden Stellen, an denen er zitiert wird, als *literarischer* Text behandelt und zitiert und die in ihm begegnenden Gestalten als *literarische* Figuren.) „Es ist, als weilten sie noch immer in ihren verkauften guten Stuben“,⁸⁴ heißt es in Kracauers Buch mit Blick auf die „bürgerlichen Ruinen“⁸⁵: Figuren, die früher „Offiziere oder Mittelstandsexistenzen“⁸⁶ gewesen sein mögen und nun „zwar rechtlich, aber nicht sozial als Angestellte gelten möchten“.⁸⁷

Genau so eine Figur wird den Leser*innen in Gestalt von Thomas Lucka vorgestellt, der kein Syndikus und gefühlt kein Familienoberhaupt mehr ist, der Teile seiner geistigen Wohnungseinrichtung hat verkaufen müssen (vgl. EFHM, S. 8) und nun wie jene Figuren, die in Kracauers Text auftauchen, mit einer „verschollenen Innenarchitektur“⁸⁸ konfrontiert ist – beziehungsweise mit dem „Wrack seines Haushalts“ (EFHM, S. 9). Als Bild für den Verlust einer „Innenarchitektur“ ist der Wohnungswechsel aufseiten der Figur Thomas Lucka

⁸³ Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Kulturkritischer Essay. Leipzig u.a. 1981, S. 57. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Kracauer 1981“ verwendet.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd., S. 88.

gestaltet. (Und möglicherweise existieren die Parallelen zu Kracauers „Die Angestellten“, ohne dass „Eine Frau hat Mut“ überhaupt davon weiß.)

Thomas denkt anfangs noch, er sei wirklich ein „Partner“ (vgl. EFHM, S. 39, ebd., S. 84) seines neuen Arbeitgebers, dass die beiden also auf Augenhöhe agieren würden, erfährt aber im Verlauf der erzählten Zeit, dass die Rollenverteilung eine andere ist, sein Vorgesetzter nämlich wohl der „Brotherr“ (vgl. EFHM, S. 122) und „Chef“ (EFHM, S. 123), er als kleiner Angestellter dagegen nur „Kreatur“ (ebd.) ist. „Unverständlich, Angestellte tonangebend!“ (EFHM, S. 125), wird dem Juristen in dieser Welt roh entgegengerufen, als er sich einbringen will. Manche der „bürgerlichen Ruinen“ hätten, so Kracauer, „bei sich und anderen den Eindruck erwecken wollen, daß sie dem Brotherrn gleichstehen.“⁸⁹ Das trifft auch auf Thomas zu. Sowohl die Figur des Bürgers aus Kracauers Text als auch die Figur des Bürgers aus Wolffs Text hat Schwierigkeiten, mit der groben und zynischen Idee vom „Brotherrn“, dem sie sich unterzuordnen habe, zurechtzukommen. Auf das Monatsgehalt, die Kopfarbeit „und einige andere ähnlich belanglose Merkmale“⁹⁰ gründeten die „bürgerlichen Ruinen“ „ihre bürgerliche Existenz, die gar nicht mehr bürgerlich ist“, ⁹¹ heißt es in Kracauers Text, bei Wolff ganz ähnlich: „Da gehen wir wie Hochstapler und tragen noch die Haut des Bürgers; es ist solch eine scheinheilige Fassade! Dabei sollten unsere Beine längst unter dem Tisch des Proletariats baumeln.“ (EFHM, S. 54)

„Zwar gab es nach dem Ersten Weltkrieg im subjektiven Sinne noch Bürger“, ⁹² schreibt Werner Plumpe, aber die „bürgerlichen Attitüden“⁹³ hätten „spätestens mit dem Ersten Weltkrieg ihren verbindlichen Gehalt [verloren]“. ⁹⁴ „Die Vorstellung, die richtige Herkunft verschaffe automatisch den Zugang zu attraktiven Karrieren, [...] [wurde] im Zuge der Rationalisierung der 1920er Jahre [...] vollständig unrealistisch“, ⁹⁵ nach dem Ersten Weltkrieg seien „die alten Sicherheiten endgültig fort [gewesen]“. ⁹⁶ „Der Weltkrieg und die Inflation traf [sic!] das Bürgertum finanziell ins Mark; die Republik schließlich vollendete den Niedergang mit der Weltwirtschaftskrise.“ ⁹⁷

⁸⁹ Ebd., S. 57.

⁹⁰ Ebd., S. 78.

⁹¹ Ebd.

⁹² Werner Plumpe: Strukturwandel oder Zerfall. Das Wirtschaftsbürgertum 1870 bis 1930. In: Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, hrsg. von Werner Plumpe u. Jörg Lesczenski. Mainz 2009, S. 8-13, hier: S. 10.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

Seiner Figur Thomas legt Wolffs Roman den Satz in den Mund: „Wir können unsere Herkunft nicht so schnell wechseln wie unsere Stellung“ (ebd.).

Thomas ist jemand, der die Zeitenwende in seiner Welt verpasst. Er verpasst, dass sein altes Heim geräumt und verschlossen wird. Am Umzugstag verlässt er vorzeitig die Wohnung, und zwar mit den Worten: „Ich komme bald wieder, Bille“ (EFHM, S. 10). Später steuert er dann – ein Sinnbild für seine gesamte Problemlage – die mittlerweile zugesperrte Tür seines alten (geistigen) Zuhauses an und sieht, zu seinem Erstaunen, im Inneren niemanden mehr: „Na [...], das war eine schöne Überraschung. Ich komme heim, und das Nest war leer; alles brav abgeschlossen.“ (EFHM, S. 18) Thomas nimmt dann auch am Umzug gewissermaßen gar nicht teil, bleibt stattdessen passiver Beobachter. Er sitzt im „Nebenzimmer“ (EFHM, S. 9), wo er „den Packern zusieht“ (ebd.).

Die Umzugsplanung und -durchführung übernimmt die Protagonistin: *Sie* „geht [...] hin und her und ordnet und räumt“ (EFHM, S. 8). Auch um die Wohnungssuche in Köln hat die Titelfigur des Romans sich gekümmert (EFHM, S. 12), womit sie vom Text ein weiteres Mal als die ausgewiesen wird, die gesellschaftlich beweglich ist, also zu einer inneren Verpflanzung und Neuorientierung in der Lage ist. Und während Thomas am Erhalt des alten (geistigen) Hausrats gelegen ist [er meint ja, er müsse „aufpassen, daß die Packer das Wrack seines Haushalts nicht beschädigen“ (EFHM, S. 9)], er also am liebsten alles, was das alte (geistige) Zuhause füllte, unverändert mit ins neue mitnehmen und dort wieder aufbauen will, den gesellschaftlichen Status von gestern also in die Gegenwart und Zukunft weitertragen will, ist Sybille bereit, sich von Vergangenen zu trennen. „Ist doch so egal, ob da mal ein Eck fehlt.“ (EFHM, S. 7), sagt sie mit Blick auf die Möbel, die zu transportieren sind, die „Innenarchitektur“⁹⁸, von der Kracauers Text spricht, und entschlossen sortiert sie Papiere aus:

Sie hat Schubladen geräumt, aufgemacht, ausgeleert, abgewischt, zugemacht; Dinge verbrannt, vorher gelesen; vorher nicht gelesen; weg. Erinnerungen müssen im Herzen sein. Und dann steigt so ein vergilbter Ekel aus altem Papier; man schüttelt sich. Weg damit! Sybille und Thomas Lucka zeigen die Geburt ihrer Tochter an. Ja, das war einmal (ebd.).

Thomas entgeht auch, dass ein neuer Tag heraufzieht. Denn Sybille liegt in der Nacht nach dem Umzug wach – während Thomas „herzhaft schnarcht“ (EFHM, S. 37). Die Figur zeichnet sich zunächst generell durch eine auffällige Tendenz zum (Ver-)Schlafen aus. Am Abend des Umzugstags, der mit den Liehrs verbracht wird, ist Thomas „sprechfaul und müde. Es war ein langer Tag; es strengt an, auf Besuch zu sein und nicht gleich nach Tisch sagen zu

⁹⁸ Ebd., S. 88.

dürfen: 'Also recht gute Nacht!'" (EFHM, S. 32) „Schlafenkönnen [sic!] ist sein Glück.“ (EFHM, S. 36), stellt Sybille fest. Auf der Zugfahrt ins neue Leben Richtung Köln wacht die Figur ebenfalls nicht wirklich auf. Thomas blinzelt lediglich „ab und zu aus schläfrigen Augen zum Fenster hinaus“ (EFHM, S. 40), „blinzelt aus halbwachen Augen“ (EFHM, S. 41). Als er sich dann später für einen kurzen Moment an seinem neuen Arbeitsplatz bei Seyderhelm sicher und wohl fühlt, am Schreibtisch sitzend „seine Arme verschränkt hinter dem Kopf [dehnt] und [...] durch[atmet]“ (EFHM, S. 140), hat er die Zeichen seiner Zeit schon wieder nicht erkannt. In der Arbeitswelt des Jahres '32 kann man, das ist die Lesart, die der Roman formuliert, niemals „durchatmen“ (vgl. ebd.): Im nächsten Moment steht Thomas' Chef vor ihm und führt dem Bürger von gestern mit einem sang- und klanglosen Rauswurf (vgl. EFHM, S. 141) vor Augen, wie wenig er und seine Arbeitskraft in Weimars Angestelltenwelt während der Krise zählen. Thomas war mit dreißigminütiger Verspätung aus der Mittagspause zurückgekehrt (vgl. EFHM, S. 139f.), doch die Lockerung, die er sich damit und mit seinen Dehnungsübungen im Büro verschaffen zu dürfen meint, offenbart eine Haltung, die nach Einschätzung des Romans eben – der Zeit hinterherhinkt, mit der Verspätung ist das unmittelbar ins Bild gesetzt.

Thomas ist nicht klar, dass er jetzt ein Verwandter des Arbeiters aus Charlie Chaplins „Modern Times“ (1936) ist, der in der Fließarbeit im Stahlwerk nie innehalten darf. Kratzt er sich für einen kurzen Moment an der Seite mit gestrecktem Arm, tut er also fast dasselbe wie Thomas, statt die Schrauben an den Bauteilen anzuziehen, die vor ihm auf dem Band entlanglaufen, kommt er gleich aus dem maschinenmäßigen Takt der Fließbandarbeit und hat sofort seinen Vorgesetzten neben sich, der schimpft, droht und antreibt.⁹⁹ Das Anziehen der Schrauben kann hier auch als Sinnbild gelesen werden für das, was man in Chaplins Film mit dem „kleinen Mann“ im Taylorismus macht. Der Ausdruck „to tighten the thumbscrews“ existiert als Pendant zur deutschen Wendung „Anziehen der Daumenschrauben“.

In der Arbeitswelt von Weimar waren die (Daumen-)Schrauben ebenfalls angezogen worden, und das hat Thomas mit seiner kessen Haltung [„man [muß] verwegen sein und einen freudigen *Bummel* machen, weil draußen die Sonne scheint“ (EFHM, S. 139, meine Hervorhebung)] ebenfalls buchstäblich verbummelt. Es gab schließlich als Antwort auf die Krise eine

⁹⁹ Vgl. Modern Times. Regie: Charlie Chaplin. USA 1936, 3:22-3:48. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „MT“ verwendet.

Kürzung der Arbeitslosen- und Krankenunterstützungen, Ermächtigung für Unternehmer, die Löhne um bis zu 50 % zu kürzen, Sonderabgaben und Gehaltskürzungen bei Beamten, Kürzungen von Pensionen und Renten, Drosselung der öffentlichen Ausgaben.¹⁰⁰

wie Kurt Bauer auflistet.

Sybilles Mann* bewegt sich in einem anderen Tempo als die diegetische Gesellschaft um ihn herum, dem „Thomas-Tempo“ (EFHM, S. 132), das „immer dasselbe“ (ebd.) ist, „tagaus, tagein“ (ebd.). Ein gemächlicher sprachlicher Rhythmus, gedehnte Narration und monotone Wortwiederholungen bilden in einer zentralen Textpassage die wehmütige Schwunglosigkeit dieses aus seiner Zeit Gefallenen nach:

Hin und her läuft er im Zimmer und dann wieder her und hin. Manches Mal bleibt er am Fenster stehen und schaut, ohne zu denken, auf ein paar graue Häuser und auf einen trüben, milchigen Himmel, aus dem man keine Frische holen kann. Dann wandert er wieder sein Zimmer ab, gleichmäßig und im Takt, wie es zu einem Thomas Lucka paßt. So hätte sein Leben aussehen müssen, gleichmäßig und im Takt, dann hätte es sich erfüllt. (EFHM, S. 253f.)

Das Repetitive in den Handlungen und der sie vermittelnden sprachlichen Form steht dafür, dass Thomas, der hier von seinem Zimmer aus und damit als Abgesonderter pessimistisch auf eine Welt blickt, die sich ohne ihn weiterentwickelt, auf der Stelle tritt.

„Ich bin solch ein *starrer* Bürger“ (EFHM, S. 163, meine Hervorhebung), attestiert er sich andernorts selbst, und über Sybille wird formuliert, dass er „ein schwerfälliges Wesen“ (EFHM, S. 55) habe. Thomas denkt ein anderes Mal „im Kreis herum“ (EFHM, S. 145), kommt also nicht voran.

Seine eigene innere Welt ist beengt, denn beim Gehen ist er in der oben zitierten Passage umgeben von den vier Wänden seines Zimmers: Dieser (Stimmungs-)Raum ist avital und depressiv. Thomas meint:

Er ist *nicht mitgekommen*. Seine Gedanken bleiben [...] *stehen*. [...] Er spürt den Fluch des *festgefahrenen* Bürgers, der nicht Herr werden kann über das Herkommen. Was lebt er doch für ein erbärmliches Leben, das sich nur fortsetzen will und sich *nicht umzukrempeln weiß!* (EFHM, S. 257, meine Hervorhebungen)

Dagegen vermittelt der sprachliche Duktus jener Passagen, die die Perspektive der Protagonistin transportieren und damit *ihr* Lebensgefühl, ständig Bewegung und angezogenes Tempo. Kurze Hauptsätze, die durch Kommata oder Semikola (statt Punkten) verbunden sind, Zeitraffungen, Ausrufe und Ausrufezeichen, Imperative, Reihungen von Verben, elliptischer

¹⁰⁰ Kurt Bauer: Nationalsozialismus. Ursprünge, Anfänge, Aufstieg und Fall. Wien u.a. 2008, S. 165. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Bauer 2008“ verwendet.

Satzbau und erlebte Rede erzeugen diesen Effekt. Sybille schreitet gewissermaßen dort mit Schwung voran, wo Thomas steckenbleibt.

Dass Hirschmann mit Blick auf „Stadt ohne Unschuld“ anmerkt, Wolff sei es „in keinem anderen Roman“¹⁰¹ gelungen, „Männnergestalten so plastisch darzustellen“,¹⁰² ist überhaupt nicht nachzuvollziehen, wenn man sich die ausdifferenzierte Figurenzeichnung im Fall der Figur Thomas Lucka anschaut. Meyer meint: „Sybilles Mann [...] kapituliert und läuft ohne Abschied aus der Geschichte der Frau mit Mut heraus“,¹⁰³ und schreibt etwas platt: die Protagonistin sei ihrem Partner überlegen.¹⁰⁴ Heimberg liest den Satz „Ein Mann ist gescheitert, und eine Frau hält durch.“ (EFHM, S. 292) als die „prägnanteste Zusammenfassung der fiktionalen Geschlechterverhältnisse“¹⁰⁵ im Text. Eine zusätzliche Lesart des Endes, an dem Thomas aus der dargestellten Welt verschwindet, ließe sich aber noch ergänzen: Weil seine Anschauungen und Erwartungen (bezüglich des Geschlechterverhältnisses, der Arbeitswelt und der eigenen Rolle in der Gesellschaft) nach Ansicht des Romans abdanken müssen, beziehungsweise weil sich diese Anschauungen und Erwartungen von gestern nicht mit der Lebenswirklichkeit der diegetischen Gegenwart vereinbaren lassen, muss Thomas zum Schluss in ein Nirgendwo abtreten (EFHM, S. 282f.). Sein Abgang erfolgt „in der letzten Stunde“ (EFHM, S. 282), und in jener weiß er, „wofür er gelebt hat.“ (ebd., meine Hervorhebung) Mit diesem bildhaften Tod folgt er dem unzeitgemäßen Schwiegervater* nach, der zuvor gestorben war. An anderer Stelle gab es bereits Signale dafür, dass auch die Zeit der männlichen* Hauptfigur abläuft: Denn „eine Uhr tickt[e]“ (EFHM, S. 116), „manches Mal, wenn Thomas allein in seinem Büro“ (ebd.) saß, und auf dem Schreibtisch zeigten sich, als Vorausdeutung auf einen Tod lesbar,¹⁰⁶ „kleine Schatten“ (ebd.).

Dabei müsste die Familie eigentlich gar nicht auseinanderbrechen, ließe sich der Abgang des Mannes* vermeiden. Durch den Verdienst der Ehefrau* wäre, nach ihrer Beförderung, die im Verlauf der erzählten Zeit eintritt, der finanzielle Unterhalt der Luckas ja erst einmal gesichert. Thomas bräuchte „nur“ ein neues Modell zu akzeptieren und Teile der Sorgearbeit zu übernehmen, die vorher allein Sache seiner Frau* war. Von einem solchen alternativen

¹⁰¹ Hirschmann 1976, S. 673.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Meyer 2015, S. 83.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ Heimberg 2000, S. 222.

¹⁰⁶ Vgl. Katarina Yngborn: Schwarz. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 337f., hier: S. 337. Für das Lexikon wird bei der Quellenangabe im weiteren Verlauf der Kurztitel „Metzler 2008“ verwendet.

Modell berichtet buchstäblich en passant und mit größter Selbstverständlichkeit ein Junge*, dem die männliche* Hauptfigur am Ende begegnet, beide gehen kurz nebeneinander her (vgl. EFHM, S. 278f., siehe Punkt 2.4.1). Doch in der alten bürgerlichen Ideologie ist der Mann* in der Rolle des Caretakers nicht vorgesehen, und von dieser Ideologie könne sich, so der Eindruck, den der Roman mittels der Charakterisierung seiner Figur Thomas entwickelt, ein Teil der damaligen Bürger nicht lösen.

2.2.3 Zur achsensymmetrischen Anordnung der Berufsbiografien der Hauptfiguren

Im Text ist eine gleichsam achsensymmetrische Spiegelung der Berufsbiografien der zwei Hauptfiguren installiert:

Denn an jenem Tag, an dem Sybille das Gefühl hat, einer „Meisterprüfung“ (EFHM, S. 194) unterzogen zu werden, die darüber entscheidet, ob sie zur Substitutin aufsteigen kann, sieht sich ihr Mann* hinsichtlich seiner Befähigung zur Sorgearbeit von seiner Tochter* auf den Prüfstein gestellt: „Du prüfst mich wohl?“ (Ebd.). Doch anders als Sybille im Warenhaus besteht *er* den Test nicht, so scheint es ihm zumindest (vgl. EFHM, S. 202). Und während die Protagonistin an ihrem Geburtstag erfährt, dass sie im Folgemonat „Lagererste“ (EFHM, S. 138) wird, verliert Thomas am selben Tag seinen zweiten Job (vgl. EFHM, S. 141f.). Bei seiner anschließenden Tätigkeit als Hausierer „spürt er, wie er eigentlich gar nicht geht, oder nur fruchtlos und an Ort.“ (EFHM, S. 221), Sybille dagegen sagt: „Ich spüre, wie ich vorwärts komme.“ (EFHM, S. 237)¹⁰⁷

Und während der von Haus zu Haus ziehende Thomas seinen festen Platz in der Gesellschaft verloren hat, bekommt Sybille im Zuge ihres Aufstiegs ein Warenlager zugeteilt (vgl. EFHM, S. 108), damit hat sie sich buchstäblich einen Platz erobert im Erwerbsleben. An dem Tag, an dem sie zur Substitutin der Hutabteilung befördert wird und verhandlungsstark vor den Vorgesetzten auftritt, ein besonders glorreicher Tag im Leben der Protagonistin, tritt Thomas den Leser*innen in besonders derangierter Fassung vor Augen, tritt „ohne Rock unter die Schlafzimmertüre [...]. Er hat Kopfschmerzen, er war den ganzen Tag über nicht aus dem

¹⁰⁷ Für Thomas gilt, was in Wolffs Roman „Das weiße Abendkleid“ (1938) über Maria Barthoud gesagt wird, die an der Seite eines gut verdienenden Ehemanns* lebt und ihr Dasein ohne echte Aufgabe fristet. Ihre Situation wird fast wortgleich wie die von Thomas beschrieben, wenn es heißt: „Eigentlich hörte sie nur das gleichmäßige Getrampel ihrer eigenen unnützen Schritte, Takt auf Takt. Es war wie ein endloses Gehen am Ort, obwohl es klang, als würde man dabei vorwärts kommen. Aber man kam nicht vorwärts, man blieb am Ort, am Ort, am Ort.“ (Victoria Wolff: Das weiße Abendkleid. Roman, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. München 2008⁵, S. 191. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „DWA“ verwendet.)

Hause gewesen.“ (EFHM, S. 250) Während die Protagonistin im wahrsten Sinne des Wortes die Karriereleiter erklimmt, indem sie per (Roll-)Treppe zur fünften Etage des Warenhauses gelangt, wo sie ihre Beförderung entgegennehmen kann (vgl. EFHM, S. 242), um dann im „alleroberste[n] Chefkabinett“ (EFHM, S. 246) über deren Rahmenbedingungen zu verhandeln, haben die Stufen, die ihr Mann* täglich auf seinen Verkaufstouren nimmt, nur nach unten geführt. Sein Leben, meint er, treibe „bergab in irgendein dunkles Loch.“ (EFHM, S. 221), und am Ende geht Thomas „unter an unserem Horizont“ (EFHM, S. 283).

Sybille erlebt einen Höhenflug, steht nach ihrer Beförderung und dem Verhandlungsgespräch ganz oben im Warenhaus und „glaubt [...], die Flügel eines Adlers über sich schlagen zu hören“ (EFHM, S. 247). Der Flug eines Adlers – als „Sinnbild siegreicher Überlegenheit“¹⁰⁸ – wird mittels Satzrhythmisierung, mittels Alliterationen, Wortwiederholungen und Reimen sprachlich nachgezeichnet: Sybille

läuft [...] die Treppe hinab bis ins Erdgeschoss oder fliegt sie? Alles in ihr summt und singt und schwingt, alles ist ohne Schwere und voll bebender Freude. Das war eine Schlacht, sieht man ihr nicht an, was sie erreicht, nein, erkämpft hat? Herrgott, wie ist das Leben schön! Strahlend verschwendet sie ihr Lächeln. (EFHM, S. 248)

Thomas dagegen stürzt am Ende wie ein zerfledderter Vogel hinunter und hinaus: Sybille

starrt lange aus dem Fenster; wirft irgend etwas ins Freie, es zerflattert. Bis es auf die Erde fällt, kann einem schwindlig werden. Dann schließt die Frau das Fenster. Thomas ist auf der Straße. (EFHM, S. 277f.)

Mit diesem Nebeneinandersetzen von absolut gegenteilig zueinander verlaufenden diegetischen Berufsbiografien kritisiert der Text eine (kapitalistische) Ordnung, in der es zwar Aufstiegsgeschichten, aber eben auch grausame Abstiegs geschichten gebe und die damit, nach Ansicht des Textes, spaltend wirke: Auf der einen Seite beziehungsweise der obersten Etage des Warenhauses stehen in der Diegese die (scheinbaren) Gewinner*innen, auf der anderen, nämlich „auf der Straße“ (EFHM, S. 278) der dargestellten Welt, die Verlierer*innen. Als Bild für gesellschaftliche Spaltung innerhalb der Diegese fungiert dann auch das Auseinandergehen der zwei Hauptfiguren.

Daneben formuliert der Roman mit dem parallel zu Sybilles Aufstieg gesetzten Absturz von Thomas die These, dass das Selbstwertgefühl von Teilen der Männer* aus dem ehemaligen Bürgertum wie ein seidener Faden an ihrer Rolle als finanzieller Versorger in der Familie gehangen habe und darauf angewiesen gewesen sei, dass die Partnerin beruflich entweder weniger erfolgreich oder im Erwerbsleben gar nicht tätig war, das Selbstwertgefühl solcher

¹⁰⁸ Henning Herrmann-Trentepohl: Adler. In: Metzler 2008, S. 5f., hier: S. 5.

Männer* sei untergegangen, wenn die Konstellation nicht mehr gegeben war. [In „Stadt ohne Unschuld“ wird es deutlicher heißen: „Philip [...] wußte [...], daß Sybils Aufstieg einer der Gründe seiner chronischen Niedergeschlagenheit war.“ (SOU, S. 283)]

Heimberg notiert mit Blick auf „Eine Frau hat Mut“ etwas lapidar:

Je mehr Wolffs Romanheldin durch die Arbeit im Verkauf an Selbstvertrauen und Lebenssinn gewinnt [...], desto depressiver und mutloser wird Thomas, der mit dem beruflichen Erfolg seiner Frau und der wachsenden Verkehrung der Geschlechterrollen nicht zurecht kommt [sic!].¹⁰⁹

Das ist sehr allgemein gehalten und bekommt die Struktur der streng achsensymmetrisch gestalteten Anordnung von Handlungssträngen und Motiven nicht in den Blick.

Diese ist bis in die Details hinein ausgearbeitet. Das zeigt sich etwa bei der Verwendung des Bilds von sich öffnenden beziehungsweise schließenden Türen, das noch einmal eine Spaltung der diegetischen Gesellschaft inszeniert: in jene, die dazugehören, und jene, die sich draußen wiederfinden. Während sich für die eine Figur (Sybille) Türen öffnen, findet die andere (Thomas) keinen Eingang (mehr).

So ist es anfangs nicht leicht, den Zugang zum Warenhaus respektive zum Erwerbsleben zu finden, Sybille findet diesen Zugang aber:

Da steht sie nun inmitten einer wohlgeordneten Schar, die mit Sicherheit ihre Türen findet. [...] Eingang nur für Personal. Sybille muß sich durch einen großen Hof winden, der voller Lieferautos, Kisten und Menschen steht (EFHM, S. 60).

Später hält sie „Schloß und Schlüssel“ (EFHM, S. 61) für ihren Garderobenschrank in der Hand. An die Zentrale des Warenhauses „klopft Sybille an die Türe, tritt ein, steht vor zwei fremden Männern“ (EFHM, S. 153). Auf Etage fünf „öffnet sich die Türe zu einem sehr strengen braunen Raum“ (EFHM, S. 242), dem Büro des Personalchefs.

Thomas auf der anderen Seite findet sich am ersten Arbeitstag bei Seyderhelm vor einem zugesperrtem Eingang wieder: „Oben im ersten Stock muß er läuten; er hat noch keinen Schlüssel.“ (EFHM, S. 83f.) Später wird er dann von Seyderhelm und einem Geschäftspartner „ausgesperrt“ (EFHM, S. 124), des Zimmers verwiesen (vgl. EFHM, S. 125f.). Und nachdem er erneut erwerbslos geworden ist, hat er das Gefühl: „Wenn irgendwo eine Tür aufgeht, stehen schon zehn da und warten.“ (EFHM, S. 161) Als Hausierer wird er regelmäßig mit wenigen Worten am Eingang abgewiesen. „Fertig; aus; noch nicht einmal hinter die zweite Türe ist der Mann gekommen.“ (EFHM, S. 213) „Manchmal sind die Aufgänge marmorn und der Mann am Schalter trägt eine dunkelgrüne Uniform. Offertenannahme geschlossen. Dann

¹⁰⁹ Heimberg 2000, S. 222.

geht man wieder.“ (Ebd.) Über seine „fruchtlosen Sprüche[] vor der Türe“ (EFHM, S. 212) will Thomas mit Sybille nicht sprechen. Vergebliche Versuche, Einlass zu finden, sind für ihn an der Tagesordnung. „Wieder eine Klingel, wieder eine Tür, wieder ein Schalter mit einem beschäftigten Gesicht. Diesmal sagt es: 'Bedaure, die Herren sind gerade bei der Post. Vielleicht kommen Sie später wieder.'“ (EFHM, S. 214) „Meistens öffnet sich nur ein Spalt der Türe; ein weißes Häubchen taucht auf. Die Mädchen sind gewarnt, sie schätzen Draußenstehende scharf ab. Leichtsinn kostet die Stelle“ (EFHM, S. 215f.). „Selten schlagen sie wortlos die Türe zu; Thomas Lucka ist noch gut gekleidet. Aber sie fragen etwas von oben herab nach seinem Begehr und lassen warten.“ (EFHM, S. 216) Ein Anwalt, der ihm öffnet und sich ein wenig mit ihm unterhält, rät Thomas: „Sie dürfen nicht kleinmütig sein, das Leben hat so viele Hintertüren“ (EFHM, S. 219). Aber der andere ist sich sicher, „daß er nicht [...] reifer wird und geschlossener, wenn sie ihm die Türe vor der Nase zuschlagen.“ (EFHM, S. 221) „Die Zugehörigen kennt man an der zugehörigen Miene.“ (EFHM, S. 213), stellt er in seiner Welt fest, als er im Eingangsbereich eines Geschäftshauses wartet, um zum Direktor vorgelassen zu werden. „Die anderen halten wie er den Hut in der Hand. Es ist eine trostlose Gebärde.“ (Ebd.) Den abgestiegenen Bürger Thomas macht der Roman zum Sprachrohr von Prekarisierten und Abgehängten, wenn er ihn sagen lässt: „Wir stehen tagelang vor der Türe und ziehen den Hut.“ (EFHM, S. 251)

Wenn Sybille mit Blick auf die frühere berufliche Position ihres Mannes* zu ihm sagt: „Jetzt bin ich so hoch wie du.“ (EFHM, S. 250), dann stimmt das, auf das Geschlechterverhältnis im außerdiegetischen¹¹⁰ Erwerbsleben bezogen, aber eigentlich nicht. Mag sich der Einstieg ins Erwerbsleben im Zuge der 20er Jahre für Frauen* erleichtert haben, *gleichgestellt* mit den Männern* waren die Arbeitnehmerinnen in der Weimarer Republik nicht. Die meisten damaligen weiblichen* Angestellten führten, anders als die zur Abteilungsleiterin in Deutz aufgerückte Frau* redlich und anders als Sybille, die eigentlich als ihre Stellvertreterin vorgesehen war (vgl. EFHM, S. 242), im Gegenteil „ohne Aussicht auf Beförderung [...] untergeordnete Tätigkeiten aus“¹¹¹, und „in meist schlecht bezahlten, gesundheitsschädigenden und unsicheren Berufen“.¹¹²

¹¹⁰ Das Wort „außerdiegetisch“ ist hier und an allen anderen Stellen dieser Arbeit als Begriff verwendet, der die Welt außerhalb der Romane bezeichnen soll.

¹¹¹ Marijke Looman: Am Rande der Macht. Frauen in Deutschland in Politik und Wirtschaft, phil Diss. Opladen u.a. 2011, S. 55. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Looman 2011“ verwendet.

¹¹² Barbara Drescher: Die „Neue Frau“. In: Autorinnen der Weimarer Republik, hrsg. von Walter Fähnders u. Helga Karrenbrock. Bielefeld 2003, S. 163-186; hier: S. 169. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Drescher 2003“ verwendet. Vgl. Boak 2013, S 153.

Die Figur Sybille wird über ihren Namen als Prophetin ausgewiesen, heißt nämlich fast so wie Sibylle aus der griechischen Mythologie.¹¹³ Mit ihrem raschen beruflichen Aufstieg, bei dem zudem den Vorgesetzten bei der Festlegung der Arbeitsbedingungen eine Berücksichtigung der Lebenswirklichkeit einer Frau* mit Kind abgerungen wird, scheint der Text also den Blick der Leser*innen eher auf *Zukünftiges* zu lenken und Optimismus transportieren zu wollen: Sybille habe „schon immer so etwas Vorherseherisches gehabt“ (EFHM, S. 189f.). Das oben angesprochene Symbol des (Vogel-)Flugs kann eben auch als Hinweis darauf gelesen werden, dass ein solch schneller beruflicher Aufstieg, wie er den Leser*innen im Handlungsstrang um die Protagonistin präsentiert wird, vom Großteil der Frauen* im Jahr '32 (noch) nicht erlebt wird, steht das Fliegen doch für die „Überwindung des Irdischen“.¹¹⁴ Mit dem Blick auf den gesellschaftlichen Abstieg von Thomas und seine soziale Exklusion, vermittelt jeweils im Bild des Sturzes auf die Straße, signalisiert der Roman dann, dass er nun erst wieder auf den harten Boden der Tatsachen von 1932 zurückgekehrt sei, man befindet sich als Leser*in, nachdem man von Sybilles Karrieresprung und Höhenflug gelesen hat, nun erst wieder „auf der Erde“ (EFHM, S. 277).

Nach Thomas' erstem Arbeitsplatzverlust mussten die Luckas ja „einen Stock tiefer“ (EFHM, S. 86) klarkommen, für Thomas geht es mit dem metaphorischen Sturz aus dem Fenster dann noch weiter abwärts. Peukert verwendet das Bild einer „Negativkarriere“¹¹⁵, die Erwerbslose durchlaufen hätten, und dieses Bild einer Negativkarriere ist von Wolffs Roman dem Strang um die Figur Thomas Lucka ebenfalls unterlegt worden, der steil und stetig nach unten führt wie eine Gerade in einem deprimierenden Diagramm. (Ich zitiere Peukert also, um eine Verbindungslinie in der Bildsprache sichtbar zu machen, die zu Wolffs Text besteht.)

Die von kapitalistischen Prinzipien und der Wirtschaftskrise geprägte damalige Arbeitswelt sieht Wolffs Roman als eine an, in der Härte und Kälte herrsche: Wer nicht mitziehen könne, werde aussortiert – und sei damit erledigt, am Ende, gehe innerlich kaputt. Diese Deutung entwickelt der Text abermals am mehrschichtigen Abgang von Thomas Lucka. Er lässt sich nämlich ebenfalls lesen als Abtritt einer Figur, die aus ihrer Gesellschaft ausgeschieden wird und mit und in diesem Vorgang seelisch eingeht.

Dementsprechend installiert der Roman in dem ganzen Erzählstrang, der Thomas allmählichen sozialen Abstieg schildert, immer wieder das Bild eines Sterbens. Es ist

¹¹³ Gerhard Fink: Who's who in der antiken Mythologie. München 2008/14, S. 282. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Fink 2008“ verwendet.

¹¹⁴ Isabel Rohner: Flügel. In: Metzler 2008, S. 109f., hier: S. 109.

¹¹⁵ Peukert 1987, S. 247.

konsequent auf jeder neuen Stufe von Thomas' „Negativkarriere“ (siehe Punkt 2.3.3) angeordnet: Seinen Job bei Seyderhelm verliert er ausgerechnet zum 1. November (vgl. EFHM, S. 141), zu Allerseelen, also dem Tag, der dem Gedenken der Toten gewidmet ist. Nach diesem Arbeitsplatzverlust schämt sich Thomas „zu Tode“ (EFHM, S. 164, meine Hervorhebung). Und als er dann als Hausierer arbeitet und meint, die Leute sähen in ihm einen „Ausgebooteten“ (EFHM, S. 226), würden ihn bemitleiden und auslachen (vgl. ebd.), ergreift ihn „ein Gefühl des Schwindels“ (EFHM, S. 226): „Man kann *nicht mehr atmen*, glaubt zu fallen“ (EFHM, S. 226, meine Hervorhebung). Als sich für Thomas schließlich vollends abzeichnet, dass er als Hausierer nicht gebraucht wird und nicht erwünscht ist, wird es in ihm „vollends dunkel“ (EFHM, S. 254), was abermals als ein Bild für einen drohenden (inneren) Tod gelesen werden kann. „Er muß Luft schnappen, sonst *erstickt* er.“ (Ebd., meine Hervorhebung) Bei seinen Versuchen, sich in der Arbeitswelt zu halten, stirbt Thomas Lucka gewissermaßen tausend Tode, denn nachdem er bei Seyderhelm von seiner Kündigung zum November erfahren hat, geht er stets „um sechs Uhr pünktlich [...], nachdem er ein Leben und tausend Leben zu Ende gedacht hat.“ (EFHM, S. 143)

Im Bild des Fallens amalgamiert der Text die Vorstellung eines freien Falls in die Prekarität und in das soziale Abseits mit der Vorstellung eines Menschen, der zu Boden sinkt, weil ihm die Kräfte schwinden. Und mit dieser Amalgamierung vertritt der Roman die Ansicht, dass das eine gleichbedeutend mit dem anderen sei: Wer ins gesellschaftliche Abseits geschoben und verachtet oder bemitleidet wird, der verliere die Kräfte. Dieser Kommentar wird über den Kopf der Figur Thomas hinweg formuliert. Und der im Wort „man“ anklingende Plural [„man kann nicht mehr atmen, glaubt zu fallen“ (EFHM, S. 226)] markiert ebenso über den Kopf von Thomas hinweg, dass es dem Roman mit der Charakterisierung seiner Figur des Absteigers, also bei der Schilderung ihrer Ängste und Selbstwertprobleme, um die Schilderung von etwas geht, das er für verbreitet hält.

Thomas kämpft in seiner Welt also einen inneren und gesellschaftlichen Überlebenskampf – den er am Ende (siehe sein Abtritt) verliert.

Der Roman gestaltet außerdem die Überlegung, dass während der Wirtschaftskrise der Absturz von der bürgerlich-wohlhabenden in die prekarisierte Schicht mitunter ungeheuer rasch vonstatten habe gehen können: Er transportiert diese Einschätzung, indem er beide Extreme aus der Diegese (Wohlstand und Prekarität) im Laufe der – recht kurzen – erzählten

Zeit von ein und derselben Figur, Thomas eben, verkörpern lässt. Und: indem er das Bild eines Seitenwechsels mithilfe des Figurentableaus inszeniert:

Thomas, der eben noch Syndikus einer Großbank war und zuhause Zigarren vorrätig hatte (vgl. EFHM, S. 13f.), findet sich im Verlauf von nicht einmal einem Jahr (vgl. EFHM, S. 25, ebd., S. 222) auf der buchstäblich anderen Seite wieder, als er einem Juristen, den er früher als einen Kollegen auf Augenhöhe hätte ansprechen können, als Weinverkäufer und mithin beinahe als Bittsteller „gegenüber [sitzt]“ (vgl. EFHM, S. 218) und nun seinerseits eine Zigarre angeboten bekommt (vgl. ebd.), während bei ihm zuhause die entsprechende Schachtel leer ist (vgl. EFHM, S. 14).

2.2.4 Kein gesellschaftlicher Zusammenhalt in der Diegese

Nach Ansicht des Romans ist das weiter oben angesprochene Familienmodell mit dem Mann* in der Rolle des Caretakers in der Weimarer Republik auch deshalb schwer zu leben, weil dort auf den nicht erwerbstätigen Mann* herabgeblickt werde. Der Sozialabsteiger Thomas hat eine Verachtung durch die diegetische Gesellschaft verinnerlicht: Er „verachtet sich“ (EFHM, S. 159) nach seinem Arbeitsplatzverlust in Frankfurt. Und wenn er sagt: „Es geht ganz einfach nicht, daß ich zu Hause herumsitze und du arbeitest. [...] Man muß sich [...] schämen.“ (EFHM, S. 164), sind das die übernommenen Glaubenssätze und ungeschriebenen Gesetze, die in der Diegese gelten.

Das heißt: Vermittelt durch die Figur Thomas wird an dieser Stelle eigentlich die Gesellschaft, in der er lebt, die dargestellte Welt, charakterisiert. Gleichzeitig betont der Text hier, dass gesellschaftliche Normen über eine große Macht über die Einzelnen verfügen würden.

Jene, die einen gesellschaftlichen Abstieg erleben, werden nach Ansicht des Romans stigmatisiert. Der Text lässt das Mädchen* Eva sagen: „Mutti, ist es wahr, daß wir arbeitslos sind, die Anni will gar nicht mehr mit mir spielen“ (EFHM, S. 27). In Annis Familie wird also über die Luckas und ihre Misere – abfällig – gesprochen. Und man grenzt sich nach unten ab. Das ist auch Thema, als Thomas von Haus zu Haus geht, nicht nur, um wechselnde Waren zu verkaufen, sondern im Grunde zudem als jemand, der um gesellschaftlichen Eintritt bittet: Seine Mitmenschen schlagen „wortlos die Türe zu“ (EFHM, S. 216), oder „sie fragen etwas von oben herab nach seinem Begehrt und lassen warten.“ (Ebd.)

Der Soziologe Loic Wacquant schreibt mit Blick auf ein urbanes Prekariat der heutigen Zeit, es sei „ein Mindestmaß an sozialer Stabilität nötig, um Vertrauen aufzubauen und Solidarität [...] zu fördern.“¹¹⁶ Wenn sich dies in Luft auflöse, bleibe „den Armen kaum anderes übrig, als sich gegen andere Arme zu richten.“¹¹⁷ Viele würden

das eigene Milieu [meiden] und versuchen, sich von ihm zu distanzieren, manche [...] diejenigen [verachten], die auf der gleichen sozialen Stufe oder knapp darunter stehen, [...] sie gar für ihre Situation selbst verantwortlich [machen].¹¹⁸

Das liest sich fast wie eine Beschreibung der Handlungsvorgänge aus der Diegese von „Eine Frau hat Mut“, Wolffs Text formuliert beim Blick auf ein urbanes Prekariat *seiner* Zeit eine ähnliche Einschätzung wie Wacquant bei seinem Blick auf ein urbanes Prekariat der Gegenwart. (Es geht hier wieder nur um thematische Verknüpfungen zwischen zwei Texten, darum das Zitat von Wacquant.)

Wolffs Roman hat den Eindruck, Distanzierung und Schuldzuweisung in den Jahren der Wirtschaftskrise hätten sich auch und vor allem gegen Frauen* gerichtet:

„Ihr Weiber nehmt uns vollends noch alle Stellen weg“ (EFHM, S. 194f.), beklagt sich ja jemand in der Diegese. Und Thomas, der fürchtet, von Sybille übertrumpft zu werden, anstatt sich über ihre Errungenschaften zu freuen [„ich habe eine Frau [...], [...] die über mich hinausgewachsen ist“ (EFHM, S. 219)], blockt im Zuge seines Abstiegs Gespräche über die beruflichen Erfolge seiner Frau* beinahe „feindselig“ (EFHM, S. 73) ab, verweigert Sybille, die er eigentlich als seine Mitstreiterin in der Wirtschaftskrise ansehen könnte, die Solidarität. „Sybille schüttelt ihn an seinen breiten Schultern. 'Du, steh doch nicht da wie ein Götze. Freu dich doch auch einmal.“ (EFHM, S. 250) „Sag' doch auch etwas“ (EFHM, S. 251). Aber „Thomas sagt nichts; er macht nur große Augen.“ (Ebd.)

Der Versuch, sich vom Prekariat abzugrenzen (obwohl man vielleicht selber eigentlich schon zu ihm gehörte), habe in den Jahren der Wirtschaftskrise dazu geführt, dass lauter Einzelpersonen für sich kämpften und litten, sich aber nicht zusammenschlossen oder gegenseitig stärkten, meint „Eine Frau hat Mut“:

So wird Thomas während der gesamten erzählten Zeit niemals das Gespräch mit jemandem suchend gezeigt, der ähnliche Erfahrungen wie er gemacht hat, obwohl im Jahr '32, jenem, in

¹¹⁶ Loic Wacquant: Schattenseiten einer gespaltenen Stadt. In: Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis 1/2015, S. 6-13, hier: S. 7. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Wacquant 2015“ verwendet.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

dem der Großteil der Diegese spielt, die Zahl der vom Abstieg Bedrohten und von jenen, die ihren Job bereits verloren hatten, ja sehr hoch war – in der außerdiegetischen Welt.

[Lag die Zahl der Erwerbslosen 1929 im Jahresdurchschnitt noch bei 1,9 Millionen, betrug sie 1930 schon 3,1 Millionen, im Folgejahr 4,5 Millionen und 1932 dann 5,5 Millionen.¹¹⁹ Das ergibt für das Jahr '32 eine offizielle Erwerbslosenquote von 29,9 Prozent,¹²⁰ Kurt Bauer meint, es seien noch etwa ein bis zwei Millionen „unsichtbare Arbeitslose“¹²¹ dazuzuzählen. Hinzu kämen außerdem „die abhängigen Familienmitglieder; die Beamten, die einschneidende Gehaltseinbußen hinnehmen mussten; Händler und Gewerbetreibende, die aufgrund des Preisverfalls und Kaufkraftrückgangs um ihre Existenz rangen (und diese allzu oft verloren)“.¹²² Jan-Otmar Hesse, Roman Köster und Werner Plumpe machen zudem darauf aufmerksam, dass „zumindest in der Industrie [...] seit 1930 [...] die Arbeitszeit verkürzt“¹²³ und dort „Kurzarbeit ohne Lohnausgleich [...] zur Regel“¹²⁴ geworden sei, und schreiben, dass '32 „bis auf wenige Ausnahmen jeder deutsche Haushalt direkt oder indirekt von der Krise betroffen gewesen“¹²⁵ sei, „über Arbeitslosigkeit direkt oder über erhebliche Lohnrückgänge indirekt.“¹²⁶ Bauer spricht von einer „massenhafte[n] Deklassierungserfahrung“.¹²⁷]

Aber weil, so lautet die Deutung, die Wolffs Roman formuliert, keine*r der Gruppe der Prekarisierten zugerechnet werden will, gehe man an denen vorbei, die sich in ähnlicher Lage befinden wie man selbst. Darum erfährt man nichts Näheres über die anderen Figuren, die wie Thomas in den diegetischen Geschäftshäusern auf Einlass warten. Dort sieht Thomas zwar, wie es „aus und ein [geht]. Die Zugehörigen kennt man an der zugehörigen Miene. Die andern halten wie er den Hut in der Hand.“ (EFHM, S. 213) Aber wer sind diese „anderen“, diese Heerscharen, die wie Thomas buchstäblich draußen stehen? Man weiß es nicht, denn er redet nicht mit ihnen. „Viele schlecht verdienende Angestellte [wollten] um keinen Preis Proletarier sein“, ¹²⁸ schreibt Heinrich August Winkler. Der fiktive Thomas will das ebenfalls nicht.

¹¹⁹ Vgl. Jan-Otmar Hesse, Roman Köster u. Werner Plumpe: Die Große Depression. Die Weltwirtschaftskrise 1929-1939. Bonn 2015, S. 56. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Hesse/ Köster/ Plumpe 2015“ verwendet.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Bauer 2008, S. 161.

¹²² Ebd.

¹²³ Hesse/ Köster/ Plumpe 2015, S. 56.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Heinrich August Winkler: Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie. München 1993, S. 291. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Winkler 1993“ verwendet.

Ein Kommentar zur Frage nach dem Zusammenhalt gerade in den *unteren* Gesellschaftsschichten Weimars wird in Wolffs Roman mit der Gestaltung des Verhältnisses unter den Nachbar*innen in Sybilles und Thomas' neuem Haus entworfen.

Das Ehepaar Mumm aus dem Erdgeschoss auf der einen Seite macht seinem Nachnamen alle Ehre, indem es bei Thomas eine Studienversicherung für die Tochter* abschließt (vgl. EFHM, S. 260-264). Und wenn es betont: „Fraglos müssen *wir im Hause* zusammenhalten“ (EFHM, S. 261, meine Hervorhebung), und dies mehrfach wiederholt (vgl. EFHM, S. 263f.), dann richtet der Text sich zugleich an seine Leser*innen und fordert zu mehr Solidarität in Weimar auf, denn für die Gesellschaft der Weimarer Republik steht das „Haus[]“ (EFHM, S. 261) hier sinnbildlich.

Auf der anderen Seite lernt man aber auch das Ehepaar Rucks kennen, dessen Laden ebenfalls im Erdgeschoss untergebracht ist, und das verhält sich nun genau *so* wie der Großteil der Leute, bei denen Thomas als Verkäufer klingelt: unsolidarisch. Bei Rucks trifft der Nachbar auf harsche Ablehnung, blanke Verachtung und Vorurteile, mit denen man ihn vertreibt. Die Aggression und der vernichtende Tonfall, die ihm entgegenschlagen, nehmen bereits in dem Utensil Gestalt an, mit dem der Geschäftsinhaber auf ihn zukommt:

Herr Rucks hat eine Kiste zugenagelt, er kommt mit einem Hammer in den Laden. Das sieht nicht sehr freundlich aus. 'Ach, Sie sind's von oben', sagt er trocken. 'Machen Sie jetzt Versicherungen? Das machen ja schließlich alle. Aber wir haben kein Geld für solchen Humbug. Wir brauchen alles für Steuern auf.' 'Danke schön', sagt Thomas Lucka und packt zusammen, 'vielleicht ein andermal.' 'Nö', sagt der Mann gänzlich ohne Ton, 'ein andermal auch nicht. Adieu.' Thomas geht schnell aus dem Laden. 'Das möchte dem so passen', sagt Frau Rucks zu ihrem Mann, 'so im Hui ein paar hundert Mark verdienen. Andere Leute müssen sich auch ehrlich rackern.' (EFHM, S. 273)

Die finanzielle Grundlage und berufliche Existenz der Rucks sind gefährdet, sie hängen bei ihnen von der Kaufkraft von anderen ab, die in der Wirtschaftskrise gesunken ist. Das Paar scheint sich finanziell darum an der unteren Grenze zu bewegen. [„Wir brauchen alles für Steuern auf.“ (Ebd.)] Herr Rucks und Herr Lucka sind also beide Verkäufer, bei denen es momentan nicht gut läuft, da böte sich eigentlich, wenn man dem Nachbarn schon jeweils nichts abkaufen kann, ein Gesprächs- und Gedankenaustausch an. Aus ihm könnten beide Seiten unter Umständen neue Kraft, Ideen oder Motivation schöpfen. Nachbarn sind die zwei ja auch insofern, als sie ein ähnliches Schicksal teilen, auch lautliche Übereinstimmungen innerhalb ihrer Namen *L-uck-a* und *R-uck-s* verweisen bildhaft darauf, dass sie Dinge gemeinsam haben.

Wolffs Text macht aber eine Wut aus, die sich dann bei denen entlade, die sozial (tatsächlich oder vermeintlich) noch weiter unten stehen:

Thomas legt seinen Frust vor allem daheim bei seiner Frau* – eher passiv-aggressiv – ab, die Rucks richten ihn, ressentimentgeladen, gegen den Sozialabsteiger, der nebenan wohnt. Auch, als er einmal Sybille im Warenhaus besucht, gibt Thomas erlittene Erniedrigung weiter. „Ein schwarzes Mädchen mit glattem Haar fragt ihn, was sie ihm zeigen dürfe. Sie fragt ihn sehr obenhin, und ohne jede Anteilnahme.“ (EFHM, S. 265) Und Thomas? Der „geht wortlos weiter. Schon hat er Reue wegen seines brüskten Betragens, aber er kommt nicht wieder zurück. Wer ist denn nett zu ihm?“ (Ebd.) Als er erfährt, dass er bei Seyderhelm das Büro mit einer Frau* teilen muss, fällt sein Verhalten der anderen gegenüber, einer Angestellten, die – wie er selber – gebeugt durchs Leben geht, frostig aus: Er

sieht nicht das kleine bucklige Mädchen, das vor seiner Maschine sitzt, sieht auch nicht, daß es wohl etwas auf dem Herzen hat und gerne reden möchte. Er mag ganz einfach häßliche Menschen nicht und heute besonders nicht. (EFHM, S. 140)

Wacquant schreibt, Prekarität erzeuge Menschenhass,¹²⁹ sie untergrabe „die Bereitschaft, sich mit anderen zu identifizieren und Bindungen einzugehen, und damit die Voraussetzungen für Solidarität.“¹³⁰ Ein ähnlicher Gedanke schwingt in Wolffs Text mit.

Sicher fühlt sich Thomas im Umgang mit anderen nur, wenn er einen eigentlich bereits verlorenen bürgerlichen Lebensstandard ausstellen kann.

Bei Luckas ist nämlich an jenem Abend, an dem sie die Auszubildende Angela von Sybilles Arbeitsplatz und die Vermieterin, eine alleinstehende Witwe, eingeladen haben, „der Tisch [...] gedeckt *wie früher*, hellblaue Leinendecke und die guten Tassen mit dem Kobaltrand; Kuchen in der Mitte.“ (EFHM, S. 97, meine Hervorhebung) Wie vor einer Theateraufführung überfällt Sybille „Lampenfieber“ (ebd.), bevor die Gäste kommen, die beide auf der Leiter der gesellschaftlichen Hierarchie weit(er) unten stehen. Die Auszubildende Angelika vergleicht dann ihren eher niedrigen gesellschaftlichen Status mit den Statussymbolen, über die die Luckas scheinbar verfügen, und fühlt sich unterlegen. Von der beeindruckten Angelika bekommt Thomas nun attestiert, er „besitze[]“ (EFHM, S. 99) alles, was er will. „Eine Frau, ein Kind, eine Wohnung, eine Stellung. Und wir? Wir haben nur Wünsche.“ (Ebd.) Nachdem er das gehört hat, ist Thomas „auf eine behagliche Weise vergnügt und findet das Leben leichter als sonst.“ (EFHM, S. 107)

¹²⁹ Wacquant 2015, S. 8.

¹³⁰ Ebd.

Beim Treffen mit Monika Liehrs und ihrem Bekannten Karl Drees taxiert er dann später, ähnlich wie Angelika, den sozialen und finanziellen Status des Mannes*, nun seinerseits neidisch, und besteht darauf, die Hälfte der Rechnung im Restaurant zu übernehmen – „wenn sie auch ein viel größerer Herr sind als ich kleiner Angestellter“ (EFHM, S. 186).

Das heißt: Der Text sieht es so, dass die Konkurrenzbeziehung zwischen Menschen im Kapitalismus seiner Zeit über die Arbeitswelt hinausgreife und auch die scheinbar privaten Begegnungen mitbestimme.

In der dargestellten Welt von Wolffs Roman, wo Werktätige und Abgestiegene ums Überleben kämpfen, lautet im Grunde wie in Marieluise Fleißers „Mehltreisende Frieda Geier“ (1931) „das oberste Gebot eines jeden“:¹³¹ „Er darf sich nicht in die Lage des anderen versetzen. Mitgefühl lähmt.“ (Ebd.) Denn Wolffs Text gestaltet einen verwandten Gedankengang, wenn er Sybille sich auf der Zugfahrt nach Köln unter den Mitreisenden kurz umschaun und denken lässt: „Was gehen sie mich an“ (EFHM, S. 40). „Sie macht sich fühllos und schaut zum Fenster hinaus.“ (Ebd.) Und auf die Frage „Machst du dir nie ein Bild von denen, die vorübergehen?“ (EFHM, S. 53), lässt der Roman Thomas antworten: „Früher vielleicht, als ich noch nicht so viel mit mir beschäftigt war“ (EFHM, S. 54).

Auch im diegetischen Warenhaus „[merken] die Mädchen [...] nichts, jede hat mit sich selbst soviel zu tun“ (EFHM, S. 149). Nach Feierabend wiederum „ist man doch müde. [...] Dann sieht man in einen Spiegel und fühlt sich noch älter und müder und verschiebt alle Worte auf morgen, auf übermorgen.“ (EFHM, S. 83)

Echte zwischenmenschliche Beziehungen bleiben in der erkalteten Atmosphäre der diegetischen Metropole auf der Strecke.

So bedauert es Thomas immer wieder, dass er keinen Freund besitzt. „Der einzige, der aus der Jugendzeit, ist gefallen.“ (EFHM, S. 33)

Er sehnt sich nach einem aufrechten Mann, einem Freund, mit dem man reden, auf den man bauen kann! Ein Freund, ach ja, dann wäre ihm geholfen; aber er hat ja keinen; er mag sich umschaun, wohin er will! (EFHM, S. 115)

Und auch Angelika scheint einsam zu sein, denn mit bloßer Höflichkeit ist ihre große Freude über eine Einladung von Sybille und Thomas nicht zu erklären: „Ich kann Ihnen gar nicht gut danken, Frau Lucka“, sagt das Wiesel immer wieder mit herzlichen Händen. 'Sie wissen gar nicht, was dieser Tag für mich war!'" (EFHM, S. 105)

¹³¹ Marieluise Fleißer: Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen. Berlin 1931, S. 52. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „MFG“ verwendet.

Im Warenhaus heißt es auf die Frage „Bilden denn nicht alle eine Phalanx gegen den Chef?“ (EFHM, S. 71) bloß nur: „Woher denn!“ (Ebd.). „Jeder ist immer allein!“ (Ebd.).

2.3 Kritik am damaligen Kapitalismus übende Elemente

2.3.1 Zum Warenhaus der Diegese

Das Zentrum jeder kapitalistischen Ordnung ist ja grundsätzlich der Markt. Ein literarischer Schauplatz Kauf- oder Warenhaus kann darum, als moderner Marktplatz, vom jeweiligen Text die Funktion zugewiesen bekommen, pars pro toto als Bild zu dienen für eine fiktionale kapitalistische Welt, und zum Schauplatz werden, an dem vom literarischen Text Überlegungen über Kapitalismus, Konsum und/ oder die Moderne gestaltet werden. Das geschieht in Émile Zolas Roman „Au Bonheur des Dames“ (1884) ebenso wie in Georg Heyms Novelle „Der Irre“ (1913), die ich hier nenne, weil sich irgendwo zwischen den Stilmitteln, die der eine Text und der andere im Zusammenhang mit seinem jeweiligen Warenhaus anwendet, und irgendwo zwischen den Positionen, die der eine und der andere Text zu Kapitalismus und/oder Konsum jeweils vertritt, die im diegetischen Warenhaus angesiedelten Passagen aus Wolffs Angestelltenroman bewegen. Ein Großteil der neusachlichen Literatur blickt aus linker Perspektive auf die Umwelt,¹³² und das gilt auch für die hier beleuchteten Romane von Wolff. Besonders deutlich finden sich in der Ausgestaltung des Warenhauses aus „Eine Frau hat Mut“ gesellschaftskritische Töne und Untertöne, und dabei werden vom Roman hier und da in Schlaglichtern, die durchaus an expressionistische Bildsprachen anknüpfen, manchmal karikatureske, manchmal groteske Skizzen vom Leben und Arbeiten im Fordismus-Taylorismus entworfen.

¹³² Detering/ Sina 2013, S. 527.

2.3.1.1 Wie und wo der Text den Schauplatz als Konsumtempel und „Kauflustmaschine“ inszeniert

Im Warenhaus „Putz“, dem Arbeitsplatz von Sybille, sehen Kund*innen: „hier die Serien, dort die Regale, drinnen der Salon, alle Größen, alle Sorten, alle Farben.“ (EFHM, S. 63) Sybilles Warenlager trägt die stolze Nummer 51 (vgl. ebd.), sie selbst räumt in einem „Berg von Hüten“ (EFHM, S. 65), und einer Bekannten „schwirrt [...] der Kopf“ (EFHM, S. 235) in einem ähnlichen Stuttgarter Warenhaus angesichts von „wohl tausend Hüte[n]“ (ebd.).

In Sybilles Warenhaus sind die angestellten Frauen* „gutfrisiert[.]“ (EFHM, S. 265), der Verkäufer ist ein „polierter Herr“ (EFHM, S. 266), der Chef gleicht „Modebildern auf Glanzpapier“ (EFHM, S. 62), die Lager sind „aufgeräumt [...], geordnet, gefüllt und blitzblank“ (EFHM, S. 108): Am Schauplatz erstrahlen damit für die Figuren überall die vermeintlichen Verheißungen des Kapitalismus' und besonders – mit dem Bildfeld „Glanz“ – der vermeintliche „Glamour“ des Besitzes, der den Traum vom sozialen Aufstieg weckt, wie er zum Beispiel in Irmgard Keuns Angestelltenroman „Das kunstseidene Mädchen“ (1932) im Zentrum steht, dessen Titelfigur „ein Glanz“¹³³ werden will,

der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin, und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was eine Kapazität ist, und nicht runter lachen auf mich wie heute (DKM, S. 45).

Wolffs Text siedelt in seinem Warenhaus das Büro eines Zeichners von Werbeplakaten an und stattet die Figur mit dem sprechenden Namen Schlumboom (EFHM, S. 153) aus: Wo er geht und steht, bringt dieser Werbefachmann* den „Boom“ mit. Konsumbedürfnisse müssten schließlich von einem Werbeapparat überhaupt erst generiert werden, so der Subtext und die Meinung des Romans; auf Schlumbooms Werbeplakat recken sich neben dem Slogan „Wir alle wollen einen neuen Hut“ (EFHM, S. 154) „vier Arme [...] gegen die Leser“ (ebd.): Die potentiellen Konsument*innen, findet der Text, bekommen gesagt, was sie zu wollen haben. Im Moment des Kaufes mögen sie sich zwar wie König*innen vorkommen, meint der Roman („der Kunde ist König“, lautet schließlich die Maxime), die Hüte in Sybilles Abteilung werden zu Kronen, die sich die diegetischen Kund*innen gern aufsetzen wollen (vgl. EFHM, S. 64, ebd., S. 75, ebd., S. 223, ebd., S. 232). Doch mit Schlumboom und seinem Werbeplakat (vgl. EFHM, S. 153f.) vertritt der Text die Ansicht, dass Konsument*innen im Gegenteil

¹³³ Irmgard Keun: Das kunstseidene Mädchen. Roman. Mit zwei Beiträgen von Annette Keck u. Anna Barbara Hagin. Berlin 2005⁷, S. 45. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „DKM“ verwendet.

unbemerkt manipuliert würden und ihr Konsum dafür Sorge, dass andere profitierten, einen „Boom“ verzeichnen würden. In „Stadt ohne Unschuld“ ist einmal von einer „grandios und intelligent aufgebaute[n] Kauflustmaschine“ (SOU, S. 263) die Rede; sie platziert auch der Roman „Eine Frau hat Mut“ ins Zentrum seines Warenhauses: Schlumbooms Büro ist in der „Zentrale“ des Gebäudes untergebracht (vgl. EFHM, S. 153f.). Dass es sich bei der zweiten Silbe des Nachnamens vom Werbezeichner keineswegs um eine bloß zufällige lautliche Übereinstimmung mit dem Wort „Boom“ handelt, bestätigt sich bei einem nochmaligen Hineinlesen in „Stadt ohne Unschuld“, wo das Wort „Boom“ an zahlreichen Stellen installiert ist (vgl. SOU, zum Beispiel S. 88, ebd., S. 109, ebd., S. 184, ebd., S. 199, ebd., S. 218, ebd., S. 219, ebd., S. 223, ebd., S. 228, ebd., S. 236, ebd., S. 245, ebd., S. 247, ebd., S. 257, ebd., S. 270, ebd., S. 271, ebd., S. 289, ebd., S. 302).

In der lichtdurchfluteten Welt des Konsums aus der Diegese von „Eine Frau hat Mut“ geht man „an Stoffbergen vorbei und an glitzernden Ketten, an einer weitgebauchten Dame aus Taschentüchern und einem Riesenfüllhorn, aus dem weiße Seide fließt“ (EFHM, S. 265). Das heißt: Es fließen zwar keine Milch und kein Honig,¹³⁴ und es fällt kein Manna herab (vgl. 2 Mose 16,4-16), dafür stapeln und ergießen sich im Warenhaus, das bei Wolff gleichsam als eine kaputte Version des Gelobten Landes gezeigt wird, unzählige Waren, und die Oberfläche [!] dieser Dingwelt lässt der Roman erstrahlen: „Ein undurchdringliches Gewirr von hellen Dingen“ (EFHM, S. 265) ist an Sybilles Arbeitsplatz versammelt. Klaus Strohmeier schreibt, das Warenhaus sei „als der 'sakrale' Raum der Moderne“¹³⁵ an die Stelle der Kathedrale getreten, und Wolffs Roman sieht es ähnlich. Thomas Lucka lässt er das Gebäude, in dem Sybille arbeitet, spöttisch-abfällig eine „geheiligte Stätte“ (EFHM, S. 264) nennen.

Im Kapitalismus sei „eine Religion zu erblicken“,¹³⁶ hieß es bei Walter Benjamin 1921. Der Kapitalismus diene „essentiell der Befriedigung derselben Sorgen, Qualen, Unruhen, auf die ehemals die sogenannte Religionen Antwort gaben.“¹³⁷ Winkler schreibt, traditionelle religiöse Bindungen hätten „fortschreitend an Bedeutung [verloren]“,¹³⁸ materielle Interessen „demgegenüber an Gewicht [gewonnen]“. ¹³⁹ Diese Textschnipsel bewegen sich in ähnlichen

¹³⁴ Vgl. Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 2006, 2 Mose 33,3. Auf diese Ausgabe beziehen sich alle weiteren Bibelzitate.

¹³⁵ Klaus Strohmeier: Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer. Berlin 1980, S. 101. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Strohmeier 1980“ verwendet.

¹³⁶ Walter Benjamin: Kapitalismus als Religion. In: Kapitalismus als Religion, hrsg. von Dirk Baecker. Berlin 2009, S. 15-18, hier: S. 15.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Winkler 1993, S. 295.

¹³⁹ Ebd.

gedanklichen Bahnen wie die Textschnipsel aus Wolffs Roman, hier bestehen wieder über Textgattungen und Zeiten hinweg Dialoge, von denen die Autor*innen teilweise gar nichts wissen. „Eine Frau hat Mut“ meint, dass Verkauf, Gewinn und Besitz zu Bestandteilen eines neuen Gottesdienstes geworden seien: Die Verkäufer*innen seien es, denen man „andächtig“ (EFHM, S. 64) lausche. Und der Werbefachmann* beziehungsweise der Boom sei in jener Welt der eigentliche König, Schlumboom trägt „seinen großen, schon etwas grauen Kopf wie eine Krone“ (EFHM, S. 153), womit er dem Schauplatz als eine Art Gottessohn vorsteht, denn auch Jesus war ja ein König (vgl. Die Bibel, zum Beispiel 1. Timotheus 6.15, Offenbarung 17.14, ebd., 19.16, Jesaja 44.6, Johannes 1. 49, ebd. 12.13). Der diegetische Werbemann, verantwortlich für Gewinn, Geld, Profit, ist mächtig und grotesk-erhaben: „Noch nie [...] hat sie solch einen Mann gesehen. Er ist zum Fürchten.“ (EFHM, S. 153), sagt sich Sybille. Passenderweise steht Matthias Schlumboom, dieser Heiland des Fordismus, in einem Raum, der „hell ist und blinkend“ (ebd.). Die Waren erstrahlen in glitzernder Helligkeit (siehe oben), die Verkäufer*innen im Schauplatz Warenhaus sind poliert und wie Modebilder aus Glanzpapier (vgl. EFHM, S. 62, siehe oben); indem aber die erste Silbe im Namen von Schlumboom bei der englischen Aussprache beinahe das Wort „Schlamm“ ergibt,¹⁴⁰ vertritt Wolffs Roman zugleich die Position, dass jener Boom immer Hand in Hand mit dem Schmutz gehe.

2.3.1.2 Überall Schmutz. Überlegungen zu einer im diegetischen Warenhaus wiederkehrenden Metapher

Das Warenhaus in „Eine Frau hat Mut“ und die Waren dort insgesamt sind dreckig; hier muss ständig gesäubert werden:

„'Mein Gott, ist das ein Staub', sagt die Knauer und klopft ein paar Mützen gegeneinander, 'man soll's nicht für möglich halten.'“ (EFHM, S. 240) „Wieso hat denn der neue weiße Filz solche Flecken?“ (EFHM, S. 109), fragt eine andere, und immer wieder laufen mit Putzzubehör ausgestattete Frauen* durchs Blickfeld (vgl. EFHM, S. 67, ebd., S. 71, ebd., S. 131, ebd., S. 266).

¹⁴⁰ Zwar wird die Konsonantenabfolge /sch/ im amerikanischen Englisch meistens als [s] ausgesprochen, bisweilen aber auch als [ʃ] – etwa bei schist, schlep, schlock, schmaltz, schmo, schmooze, schmuck, schnook, schwa. (Vgl. Albert Sydney Hornby: Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, edited by Sally Wehmeier. Oxford 2000⁶, S. 1141f.)

An die Stelle der Reinheit eines Goldenen Zeitalters tritt in der Welt des diegetischen Warenhauses das Reinigungsmittel, mit dem die Fassaden im modernen (Konsum-)Tempel, der den sprechenden Namen „Putz“ trägt, aufgehübscht werden. Das Mittel heißt „Flewol“ (EFHM, S. 266), was beinahe klingt wie „frivol“.

Mit diesen Putzaktionen ist jener Glanz des Kapitalismus, den das diegetische Warenhaus umgibt, als ein falscher, nur scheinbarer charakterisiert. Er ist aus Sicht des Romans falsch insofern, als der vermeintliche Glanz erstens auf Ausbeutung anderer beruhe, Kälte und Entfremdung mit sich bringe, Positionen des Textes, auf die zurückzukommen sein wird (siehe Punkt 2.3.1.2 bis 2.3.1.5). Und das Warenhaus präsentiert sich zwar als ein Gebäude, das Aufstiegschancen für jede*n bereithalte, als ein Gebäude, in dem der einzige Weg für Besucher*innen der nach oben ist. Denn gemeinsam mit einer Kollegin „steigt“ (EFHM, S. 61, meine Hervorhebung) Sybille am ersten Arbeitstag „durch das große Haus“ (ebd.), und später fährt sie von ihrer Abteilung im ersten Stock (ebd.) per Rolltreppe zur fünften Etage. Der Kapitalismus stehe aber, findet der Roman, für ein Gesellschafts- und Wirtschaftssystem, das auch ein zweites Gesicht besitze. Und dieses zweite Gesicht, das nach Meinung von Wolffs Text existiert, lässt er durch den Sozialabsteiger Thomas verkörpern. Mit dessen Gang durchs Gebäude (vgl. EFHM, S. 264-267) inszeniert der Roman, dass die Abstiegsbiografie jener Figur zum diegetischen Schauplatz Warenhaus beziehungsweise zur Ordnung des Kapitalismus ebenso dazugehöre wie die Aufstiegsgeschichte von Sybille und dass Thomas' Demütigung und Armut zum diegetischen Warenhaus respektive zur Ordnung des Kapitalismus dazugehören würden wie das an der Oberfläche glänzende Warenüberangebot und die sich in ihm manifestierende Anhäufung von materiellen Werten. Die Malerin Grethe Jürgens schrieb, in den „Arbeitslose[n], Landstreicher[n] oder Bettler[n]“¹⁴¹ liege „der stärkste Ausdruck unserer Tage“.¹⁴² Und so sieht es wohl auch Wolffs Angestelltenroman, der einen Absteiger mit in den Fokus seiner Welt rückt und fordert: „Licht auf Thomas“ (EFHM, S. 212). Mit dem ausführlichen Spaziergang durch die hellen Räume des Warenhauses (vgl. EFHM, S. 264-272) wandert der Abgeschobene durch jenen Lichtkegel im Zentrum der dargestellten Welt, während sich innerhalb der Diegese niemand für sein Unglück zu interessieren scheint. Das Interesse des Romans an ihm und das der Leser*innen, das der Text aktiviert, stehen konträr zum Desinteresse, das Thomas in seiner Welt erfährt oder zu erfahren

¹⁴¹ Grethe Jürgens, zitiert nach Ingrid von der Dollen: Malerinnen im 20. Jahrhundert: Bildkunst der „verschollenen Generation“. Geburtsjahrgänge 1890-1920. München 2000, S. 117f.

¹⁴² Ebd.

meint. [Er fühlt sich „unbeachtet“ (EFHM, S. 259), und als er durchs Warenhaus geht, um seine Frau* zu besuchen, übersieht sie ihn: „Sie sollte ihn schon bemerkt haben. Aber Sybille redet auf die Frauen ein; sie sieht nichts.“ (EFHM, S. 267) „Es ist so, daß noch nicht einmal einer kommt, der ihn fragt. Er kennt ja keinen einzigen Menschen in dieser großen Stadt.“ (EFHM, S. 212)]

Die rhetorische Frage des Sozialabsteigers: „Wer hilft denn ihm?“ (EFHM, S. 111) ist auch ein Vorwurf, den der Roman an die Politik und an seine damaligen Zeitgenoss*innen richtet. [Reichskanzler Heinrich Brüning, der bei den Siegermächten für einen Verzicht auf Reparationsleistungen stritt, hatte damit ja „andere Prioritäten als die Beseitigung von Massenarbeitslosigkeit und Wirtschaftskrise“¹⁴³ gesetzt, meint Felix Bohr, habe „die soziale Not der Bevölkerung ignoriert.“¹⁴⁴ „Eine Frau hat Mut“ würde dem wahrscheinlich zustimmen.]

Der Absteiger aus der Diegese ist unschön anzusehen: Man

sieht [...] ihn dastehen in der Mitte des Zimmers, hilflos beinahe und schwankend; seine Schuhe haben papierdünne Sohlen; sie stehen gar nicht mehr ganz auf dem Boden; flehend stülpt sich die Kappe der Schuhe nach oben und bildet mit dem Teppich einen häßlichen Winkel (EFHM, S. 252f.).

Diese Gestalt ist damit als die Antithese zu jenen Figuren entworfen, die als polierte und gut frisierte „Modebilder[] auf Glanzpapier“ (EFHM, S. 62, siehe Punkt 2.3.1.1) das Aushängeschild des diegetischen Warenhauses und das Werbegesicht der diegetischen Konsumwelt bilden. Zugleich ist der unschöne Sozialabsteiger Verkörperung der Kehrseite jenes rosigen Gesichts der Verkäuferinnen aus Kracauers „Die Angestellten“ (ein Text, der gemeinsam mit seinen Figuren wieder als künstlerisch-literarischer Text zitiert und behandelt wird). Die frische, rosa Haut von Kracauers Verkäufer*innen verkauft ein Bild vom Kapitalismus, das rosa-rot ist, und es soll „das Leben mit einem Firnis überziehen, der seine keineswegs rosige Wirklichkeit verhüllt“,¹⁴⁵ das wünschen sich die gestaltlosen Werbeleute aus der Diegese von Kracauers Text. Keineswegs rosig ist auch die Welt von Thomas. Im Verlauf der erzählten Zeit muss das Kindermädchen* der Luckas mit dem sprechenden Namen Rosa Roth (vgl. EFHM, S. 49) entlassen werden (vgl. EFHM, S. 191). Es entschwindet also aus der Diegese: gerade vor dem Hintergrund, dass Rosa eine Sehhilfe trägt

¹⁴³ Felix Bohr: Todesstunde der Republik. In: Die Weimarer Republik. Deutschlands erste Demokratie, hrsg. von Uwe Klußmann u. Joachim Mohr. München 2015, S. 211-220, hier: S. 217. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Bohr 2015“ verwendet.

¹⁴⁴ Ebd., S. 218.

¹⁴⁵ Kracauer 1981, S. 24.

(vgl. EFHM, S. 49), eine vom Roman in Richtung seiner Figuren und Leser*innen gesendete Ankündigung, dass sie sich im Verlauf der Handlung von einer „rosa-roten Brille“ zu verabschieden hätten – Thomas und Sybille in ihrem Leben, das Lesepublikum in seiner Lektüre. Wer einen idyllischen oder heilen Ausgang des Textes erwartet, liege falsch, deutet der Roman hier an. Der gesamte Handlungsstrang um die Figur Thomas Lucka ist äußerst deprimierend: Trotz aller Bemühungen gelangt er in seiner Laufbahn nicht mehr weiter. In seinem Ende inszeniert der Roman daher auch das Ende des kapitalistischen Traums, dass allen Strebsamen ein „Vorwärtsskommen“ und Erklimmen der Karriereleiter möglich sei. Thomas Lucka ist ein Verwandter des ebenfalls aussortierten Verkäufers Willy Loman, der als Titelgestalt von Arthur Millers Drama „Death of a Salesman“ etwas später (1949) auf der literarischen Bildfläche erscheinen wird.¹⁴⁶

„Wir alle wollen einen neuen Hut“ (EFHM, S. 154), steht, wie gesagt, auf dem im diegetischen Warenhaus produzierten Werbeplakat. Doch in der dargestellten Welt von „Eine Frau hat Mut“ sind die begehrten Konsumgüter nicht für jede*n zu haben: für untere Angestellte der Diegese nicht, die Auszubildende Angelika (vgl. EFHM, S. 67) trägt wie Irmgard Keuns Figur Kunstseide (vgl. EFHM, S. 99) und ist von derselben Aufstiegssehnsucht erfüllt (vgl. EFHM, S. 99f., vgl. DKM, zum Beispiel S. 45, ebd., S. 61f., ebd., S. 64), und ebenso wenig für jene unteren Gesellschaftsschichten der dargestellten Welt, für die der abgestiegene Thomas steht. Er verlässt das Warenhaus bald wieder, weil es ihm seine Unzugehörigkeit zur kaufkräftigen und konsumierenden Schicht vorführt: „Er paßt nicht hierher.“ (EFHM, S. 272), sagt er sich.

Dieselbe Gedankenfigur begegnet noch einmal – hier in deutlicherer Ausformulierung – in Wolffs Roman „Keine Zeit für Tränen“ (1954): Die Emigrantin Ann Vernelle, die im Rahmen ihrer Flucht durch Europa und bei den Bemühungen um eine Überfahrt in die USA ihres Geldes und Status beraubt wird, fühlt sich Anfang der 40er-Jahre im Angesicht des fast allgegenwärtigen Überflusses im Zentrum von New York ganz wie der durchs Überangebot des Warenhauses wandernde Thomas erniedrigt und ausgeschlossen. „Sie hatte sich noch nie so scheu und unsicher gefühlt wie gerade jetzt“¹⁴⁷ – in „diesen lichttrunkenen Straßen, in denen Reichtum, Erfüllung, Ruhm, Ehrgeiz und alles lag, was Erfolg hieß“ (ZFT, S. 90). Ann „fühlte nichts als grenzenlose Scham, so arm zu sein.“ (ZFT, S. 91) „Sie wußte, daß es nicht

¹⁴⁶ Arthur Miller: Death of a Salesman. Certain private Conversations in two Acts and a Requiem. Frankfurt a.M. 1974⁸.

¹⁴⁷ Victoria Wolff [Claudia Martell]: Keine Zeit für Tränen. Roman. Hamburg u.a. 1955², S. 90. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „ZFT“ verwendet.

ihre Schuld war, kein Geld zu haben, und doch war es ihr, als sei ihre Unfähigkeit und ihr eigenes Versagen die Ursache.“ (ZFT, S. 93)

Die Stadt New York, die wie kaum ein Ort für den Traum von einem sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg für angeblich doch jede*n im Kapitalismus steht, der* oder die* sich nur anstrengt, liegt in der Diegese von „Keine Zeit für Tränen“ ganz ähnlich wie die hellen Räume des Warenhauses aus „Eine Frau hat Mut“, in denen Verkäufer*innen und das Warenangebot glänzen (siehe oben), „verschwenderisch in Licht getaucht, *unirdisch* in ihrer *künstlichen* Schönheit. Liebevoll hatte das Gewebe der Nacht alles Unzulängliche *bedeckt* und selbst den traurigsten Realitäten den *Schimmer des Märchenhaften* gegeben.“ (ZFT, S. 162, meine Hervorhebungen)

Das heißt: Licht, Glanz, Strahlkraft des Kapitalismus sind aus Sicht der Romane irgendwie nicht richtig „echt“, da Menschen ausgeschlossen bleiben würden. Und so, wie die Wanderung des Absteigers Thomas durchs Warenhaus der dargestellten Welt von Wolffs Wirtschaftskrisenroman eine „andere“ Seite der Gesellschaft beleuchten soll, so im späteren Text die Wanderung der Emigrantin Ann Vernelle durchs diegetische New York.

Wenn „Eine Frau hat Mut“ im Warenhaus ein Werbeplakat produzieren lässt und die strahlenden Verkäufer*innen mit Gestalten aus „Glanzpapierzeitungen“ vergleicht (EFHM, S. 62, siehe Punkt 2.3.1.1), wird der Kapitalismus, wie später deutlicher in „Keine Zeit für Tränen“ [„Schimmer des Märchenhaften“ (ZFT, S. 162)], als ein *Narrativ* aufgefasst. Und in beiden Texten wird ein solches Narrativ, ein Image, konfrontiert mit Figuren, die gesellschaftlich aber draußen stehen (Thomas hier, Ann dort), wird das Narrativ von der Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs für jede*n und von der „Demokratisierung des Konsums“¹⁴⁸ als ein Traum interpretiert.

Der Glanz des Kapitalismus', den der Roman in seinem diegetischen Warenhaus als bloß noch an der Oberfläche strahlend charakterisiert (siehe oben), ist aus Sicht von Wolffs Text *deshalb* ein falscher, nur scheinbarer und das Warenhaus respektive der fordistische Kapitalismus aus seiner Sicht *deshalb* schmutzbehaftet (siehe oben), weil das an den Fordismus gebundene Versprechen der Demokratisierung des Konsums nach Eindruck des Textes in den Jahren der Wirtschaftskrise in Deutschland nicht einzulösen gewesen sei. Und noch eine weitere Sinnschicht macht der Roman mit dem Bild des falschen Glanzes im diegetischen Warenhaus

¹⁴⁸ Klaus Strohmeier: Warenhäuser. In: Lebendiges Museum online, 10.06.2003. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/kaiserreich/alltagsleben/warenhaeuser.html> [Abrufdatum: 21.03.2018], o.S.

auf: Auch die Kasse Weimars war leer.¹⁴⁹ Im Kapitalismus des Jahres 1932 habe erst mal nichts mehr gegläntzt.

Es liegen übrigens in „Eine Frau hat Mut“ wie in „Stadt ohne Unschuld“ überraschende motivische Parallelen zu Ausschnitten aus Texten von Marx vor – Ausschnitte, die ich hier und im Rest der Arbeit immer in ihrer Eigenschaft als *literarisierte* Passagen zitiere. Mir geht es um Überschneidungen mit der Bildsprache aus Wolffs Welten (von denen Wolff nicht unbedingt gewusst haben muss):

„Wenn das Geld, nach Augier, 'mit *natürlichen Blutflecken* auf einer Backe zur Welt kommt', so das Kapital von Kopf bis Zeh, aus allen Poren, *blut- und schmutztriefend*.“¹⁵⁰ lautet eine literarisierte Passage aus dem ersten Band des „Kapitals“ (1867). Und auch Wolffs Romane betrachten den Kapitalismus als eine schmutzige Angelegenheit:

Im diegetischen Warenhaus aus „Eine Frau hat Mut“ liegt lauter Schmutz (siehe oben), in „Stadt ohne Unschuld“ wird im jungen, kapitalistischen Los Angeles das Bild von „mangelhaften sanitären Einrichtungen“ (SOU, S. 98) installiert, am Anzug der „Kapitalist“ (SOU, S. 280) genannten Figur Philip Donaldson lässt der Roman „Flecken“ (SOU, S. 285) kleben. Etwas „von der *schlammigen*, dunklen Erde“ (ebd., meine Hervorhebung) ist an ihm haftengeblieben, der Werbemann* *Schlumboom* ist ein Verwandter dieser Figur.

2.3.1.3 Zu dem im Warenhaus der dargestellten Welt installierten Bildfeld der Entmenslichung

Hinter den glänzenden Fassaden in den Räumen des diegetischen Warenhauses installiert „Eine Frau hat Mut“ eine hässliche Entfremdung, die nach Ansicht des Romans die Arbeit im Kapitalismus kennzeichne. Die Ware ist im Warenhaus „Protagonist“,¹⁵¹ schreibt Strohmeyer. Und Wolffs Text stimmt zu: Die Menschen dagegen würden selbst zu Waren gemacht – so sieht es „Eine Frau hat Mut“, ähnlich wie Marx, bei dem es ja heißt: Der Arbeiter verfüge „über seine Arbeitskraft als seine Ware“.¹⁵² Die Angestellten in Wolffs Text sind Verkäufer*innen im doppelten Sinne, da der Roman sie nicht nur Waren anbieten lässt,

¹⁴⁹ Vgl. Bohr 2015, S. 212, ebd., S. S. 216f. Vgl. Ulrich Kluge: Die Weimarer Republik. Paderborn 2006, S. 342. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Kluge 2006“ verwendet.

¹⁵⁰ Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1, Buch 1: Der Produktionsprozeß des Kapitals. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 23. Berlin/ DDR 1962, S. 788, meine Hervorhebungen. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Marx: Das Kapital, Bd. 1“ verwendet.

¹⁵¹ Strohmeyer 1980, S. 103.

¹⁵² Marx: Das Kapital, Bd. 1, S. 183.

sondern zugleich ihre Arbeitskraft, womit sie im Text zu Elementen des sie umgebenden Warenangebots werden. Bevor Sybille ihre Beförderung erhält, sehen zum Beispiel „die Chefs alle und Substituten [...] auf sie wie auf die Ware; zugleich abschätzend und geringschätzend.“ (EFHM, S. 111), von den Vorgesetzten wird der Vorgang als eine „Ausmusterung“ (ebd.) bezeichnet. Hier in Wolffs diegetischem Warenhaus gilt, dass der „Geldbesitzer [...] den Arbeitsmarkt als eine besondere Abteilung des Warenmarkts [vorfindet]“.¹⁵³ Wolffs Angestelltenroman lässt seine Verkäuferinnen beinahe wie Prostituierte aussehen, die sich den Kund*innen „zur Schau“ (EFHM, S. 265) stellen.

[Das Bild vom Blick auf einen Menschen als Ware wird später in Wolffs „Das weiße Abendkleid“ variiert: Die Figur Anne Lund wird dort charakterisiert als Schauspielerin, die zum Objekt von (männlichen*) Regisseuren und Autoren wird: „Sachlich und fast geschäftsmäßig“ (DWA, S. 98) wird die Figur in die Arme genommen, sie bleibt dabei „leblos wie eine Ware“ (ebd., meine Hervorhebung).]

Und wenn die Protagonistin im Rahmen ihres Karrieresprungs einem Warenlager zugeordnet wird (vgl. EFHM, S. 108), wird sie damit gleichsam zum Bestandteil des Artikelsortiments ihres Arbeitsplatzes. Sybilles beruflicher „Aufstieg“ wird vom Text ebenso als ein (seinsmäßiger) Abstieg angelegt. Schon vor dem Eingang des diegetischen Warenhauses lässt der Roman unterschiedslos „Lieferautos, Kisten und Menschen“ (EFHM, S. 60) nebeneinanderstehen, als handle es sich auch bei den Figuren, die im Gebäude arbeiten, um Fracht, Warenartikel oder Sachinventar. Indem dieses Ensemble („Lieferautos, Kisten und Menschen“) im Eingangsbereich des diegetischen Warenhauses angebracht ist vom Text, bekommt es die Funktion zugewiesen, über die Köpfe der Figuren hinweg in Richtung der Leser*innen als eine Ankündigung oder ein Aushängeschild für das zu stehen, was man innen im Haus respektive innen im Kapitalismus erwarten dürfe und welche Gesetze dort im Inneren gelten würden, welchen Stellenwert der Mensch dort einnehme oder eben nicht einnehme. Der Roman stellt letzten Endes auch die Frage danach, wie erstrebenswert der Einstieg in die Welt des diegetischen Warenhauses, den Sybille unternimmt, eigentlich ist.

Sybille verinnerlicht die ungeschriebenen Gesetze an ihrem Arbeitsplatz schnell und behandelt sich bald selbst wie eine Ware: Sie attestiert sich einen „*Restposten* veralteter Schüchternheit“ (EFHM, S. 268, meine Hervorhebung), sagt ein anderes Mal, sie trage „ihre zweite Garnitur Lächeln“ (EFHM, S. 129), spricht von sich selbst also, ohne es zu merken,

¹⁵³ Ebd.

wie man vom Sortiment des Warenhauses sprechen würde. Anders als seine Frau* ist Thomas, der ebenfalls als ein Verkäufer im oben genannten doppelten Sinne entworfen ist vom Roman, nämlich seiner Artikel und seiner Arbeitskraft, in der Diegese nicht sonderlich gefragt. Während Sybille vom Text als eine Ware charakterisiert wird, die Abnehmer*innen findet, wenn sie ins Kaufhaus einzieht, so Thomas als eine, die nicht mehr ausgewählt wird. Er gehört nicht ins Sortiment der attraktiven Verkaufsartikel, auch darum bekommt er vom Text die Aufgabe zugewiesen, das Warenhaus zu verlassen [„Er paßt nicht hierher“ (EFHM, S. 272)]. Wie Sybille erlebt Thomas eine „Ausmusterung“ (EFHM, S. 111), denn wie seine Frau* begutachten ihn die, denen er an der Tür in der Rolle des geächteten Hausierers seine Ware verkaufen will, womit er seine Würde zu verlieren droht, „zugleich abschätzend und geringschätzend“ (ebd.). Aber anders als die Protagonistin kann er sich von den Demütigungen nicht mehr berappeln, es geht für ihn auch deshalb immer weiter nach unten, weil Thomas den Glauben an den Wert seiner Arbeitskraft verliert und sich buchstäblich nicht mehr gut verkaufen kann. [Der Versicherungsverkauf bei den Mumms durchbricht seine maue Bilanz ja nur kurz, danach geht es mit den Pleiten gleich weiter (vgl. EFHM, S. 273).]

Sybille, die im Porträt, das der Roman zeichnet, ihre Arbeitskraft bereitgestellt und erfolgreich verkauft hat, lässt der Text infolge dieses Prozesses ihre Gliedmaßen als Instrumente erleben, über die sie selbst nicht mehr verfügt:

„Die Beine scheinen gar nicht mehr an ihren Körper zu gehören.“ (EFHM, S. 67) „*Unten gehen* erdschwere Füße und tragen einen plumpen Körper“ (EFHM, S. 152, meine Hervorhebung). Als Sybille nach Feierabend auf dem Heimweg ein Stück mit einem Kollegen geht, „ist ihr [...], als schlepp[t]en sich *die Beine krumm und seltsam verdreht neben ihm* her.“ (EFHM, S. 206, meine Hervorhebung) Ein anderes Mal hat „das Stehen [...] *dem Rücken so zugesetzt*, daß *er* sich reckt und dehnt und nicht weiß, wohin mit sich.“ (EFHM, S. 83, meine Hervorhebungen) Und schließlich fragt sich die Protagonistin: „Was klopft denn da, was ist das für ein tosender Krach, hat da jemand *den Schrank entzwei gehauen*? Nein, Sybille ist nur ohnmächtig geworden.“ (EFHM, S. 156, meine Hervorhebung) Ihr Körper ist benutzt in doppelter Hinsicht („seltsam verdreht“, EFHM, S. 206).

„Wie die[] [...] verkaufte Arbeitskraft eingesetzt wird“,¹⁵⁴ sei ja auch schließlich „den Einkäufern, den Besitzern der Produktionsmittel, überlassen“,¹⁵⁵ ließe sich das mit Resch und Steinert zynisch kommentieren.

Die Arbeitnehmer*innen porträtiert Wolffs Roman als Menschen, die wie das sprichwörtliche Rädchen im Getriebe eingespannt werden. Jeder Morgen vollzieht sich in der dargestellten Welt nach demselben Muster: „Ein kurzer Blick nach der Uhr, ein rascher Gruß dem, den man kennt und doch nicht kennt, dann ist man *ingeschnallt* zwischen Ladentisch, Schreibmaschine, Schalter.“ (EFHM, S. 60, meine Hervorhebung)

Unter Anwendung einer Raffung gestaltet der Text die Metapher, dass der Mensch von einem maschinellen Apparat gleichsam einverleibt werde. Denn jedes Mal, wenn in der Diegese morgens die Arbeit beginnt,

schlägt [plötzlich] eine Uhr, und alle sind sie aufgefliegen von dem einen Wörtchen Pflicht. *Unbarmherzig wie Beute, die in Silos gerissen wird, breitmäulig und mit magischer Kraft*, zieht der Zwang den Menschen von der Straße. *Weg sind sie alle*, und Sybille mit ihnen. (Ebd., meine Hervorhebungen)

Hier ergeben sich ein weiteres Mal Parallelen zur Bildsprache aus dem ersten Band des „Kapitals“. (Und wieder geht es mir nicht um die Frage, ob Marxens Thesen „stimmen“ oder nicht, sondern um das Aufzeigen einer Verwandtschaft von Texten.) Die Produktionsmittel, schreibt Marx, hätten sich „in Mittel zur *Einsaugung* fremder Arbeit“¹⁵⁶ verwandelt. Es sei nicht mehr der Arbeiter, „der die Produktionsmittel anwendet“,¹⁵⁷ sondern es seien „die Produktionsmittel, *die den Arbeiter anwenden*. Statt von ihm als stoffliche Elemente seiner produktiven Tätigkeit verzehrt zu werden, *verzehren sie ihn als Ferment ihres eignen Lebensprozesses*“.¹⁵⁸ Die sprachliche Verschiebung von Aktivität und Lebenskraft, weg vom Menschen, hin zu Elementen der Arbeitswelt, die bildhafte und syntaktische Verschiebung des Menschen von einer Subjekt- auf eine Objektposition sowie die Metapher eines Einverleibens durch eine Arbeitswelt sind die Punkte, die die Marxsche Passage mit der eben zitierten von Wolff verbinden: „Unbarmherzig *wie Beute, die in Silos gerissen wird, breitmäulig und mit magischer Kraft*, *zieht der Zwang den Menschen* von der Straße. *Weg sind sie alle*, und Sybille mit ihnen.“ (EFHM, S. 60, meine Hervorhebungen)

¹⁵⁴ Christine Resch u. Heinz Steinert: Kapitalismus. Porträt einer Produktionsweise. Münster 2011², S. 64. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Resch/ Steinert 2011“ verwendet.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Marx: Das Kapital, Bd. 1, S. 329, meine Hervorhebung.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., meine Hervorhebungen.

Das Bild von einer Einverleibung der Menschen gestaltet auch „Modern Times“, in berühmter Weise: Die von Chaplin verkörperte Hauptfigur gerät ins Getriebe der Maschine, an der sie arbeitet (vgl. MT, 14:44-15:06).

Der Taylorismus will ja schließlich herausfinden, „wie Mensch und Maschine zu einer Einheit mit maximaler Leistung und Effizienz verknüpft werden“¹⁵⁹ können, will den Menschen also im Grunde (bildlich gesprochen) abschaffen.

Und diese Entmenschlichung ist im Fall eines Angestellten aus „Eine Frau hat Mut“, der es bis zur „rechte[n] Hand der Direktion“ (EFHM, S. 271) gebracht hat, zu einem sozusagen erfolgreichen Abschluss gelangt: Er

schiebt [...] den langen Gang herunter, er fegt knapp an den Tischen vorbei; der rechte Arm schlenkert übertrieben im Takt zum linken Bein; er geht vornübergebeugt mit schrägem Kopf, als wolle er die Luft schneiden wie ein Rennwagen. [...] Pluto saust vorüber, wortlos; schon fegt er um die Ecke zu den Schuhen. (EFHM, S. 270f.)

Dies ist ein Arbeitnehmer nach dem Geschmack der diegetischen Arbeitswelt, dieser, der anders als Thomas keine menschlichen Schwächen und Eigenschaften mehr hat, sondern nur noch pure, temporeiche, technische Arbeitskraft ist, hat aufsteigen können. Pluto steht wie der gleichnamige Gott für ein Totenreich¹⁶⁰ und existiert wie der gleichnamige Planet weit entfernt von der Sphäre, in der Menschen atmen könnten. Denn über die fatalen Konsequenzen, die es in der Diegese hat, wenn eine*r einmal durchatmen will (vgl. EFHM, S. 140), wurde schon gesprochen (siehe Punkt 2.2.2) – als Thomas im Büro „seine Arme verschränkt hinter dem Kopf [dehnt] und [...] durch[atmet]“ (EFHM, S. 140), verliert er den Job.

Die vom Menschen zur Maschine gewordene Figur Pluto ähnelt dem Fabrikarbeiter aus „Modern Times“, der den maschinenmäßigen Takt nicht loswird, in dem er die Schrauben anziehen muss, die vor ihm in endloser Reihe entlangziehen. Sein Körper wiederholt die entsprechenden Bewegungen weiter (vgl. MT, 5:06-5:15, ebd., 8:18-8:58), wenn er vom Fließband wetritt. Auch Wolffs Hausierer Thomas verliert im Zuge seiner immer gleich ablaufenden Interaktionen an den Haustüren und den Bemühungen, in der Wirtschaftskrise weiterhin zu „funktionieren“, den Menschen in sich ein Stück: Er fühlt sich bald wie „eine Maschine, die sich ablaufen muß, sinnlos und ohne Nutzen.“ (EFHM, S. 253)

¹⁵⁹ Philipp Sarasin: Die Rationalisierung des Körpers. Über 'Scientific Management' und 'biologische Rationalisierung'. In: Obsessionen. Beherrschende Gedanken im wissenschaftlichen Zeitalter, hrsg. von Michael Jeismann. Frankfurt a.M. 1995, S. 78-116, hier: S. 86.

¹⁶⁰ Vgl. Fink 2008, S. 118f.

Das „nüchterne Kalkül“¹⁶¹ des Taylorismus habe, schreibt Strohmeier mit Blick auf eine Passage aus dem Gedicht „Das Warenhaus“ von Armin T. Wegner, „die berauschende Faszination einer riesigen Uhr, der man ins Getriebe schauen kann.“¹⁶² Hier sei „alles Technik, eine kalte Dinglandschaft“.¹⁶³

Zu Beginn von Chaplins „Modern Times“ eilen die Menschen in Strömen zu treibenden Musikklingen Richtung Fabrik – vor einem Uhrenblatt mit voranschreitendem Zeiger (vgl. MT, 0:11-1:40). In „Eine Frau hat Mut“ markiert ganz ähnlich das aggressive *Schlagen* einer Uhr (vgl. EFHM, S. 60, meine Hervorhebung) den Beginn der Arbeit, die dann unterbrochen wird von Pausen, deren Anzahl, Zeitpunkt und Dauer genau vorgegeben und penibel überwacht werden und damit eigentlich keine wirklichen Unterbrechungen der kühlen und für Entfremdung sorgenden Arbeitswelt aus der Diegese mehr darstellen: „Drüben an der Türe“ (EFHM, S. 130), heißt es im Text, „hat sich die Aufsicht postiert und wartet, bis es läutet; sie muß den An- und Abmarsch der drei Pausen beäugen.“ (Ebd.) Das klingt eher nach Gefängnis.

Wenn davon die Rede ist, dass die Straße der dargestellten Welt morgens „ein laufendes Band für Angestellte“ (EFHM, S. 59) sei, werden die Figuren als Warenartikel einer Fließbandproduktion entworfen und zugleich als deren Bestandteile – was deutlich verwandt ist mit dem Bild vom „Eindringen der Maschine und Methoden des ‚fließenden Bandes‘ in die Angestelltensäle“¹⁶⁴ aus Kracaurs Text „Die Angestellten“. In Wolffs dargestellter Welt muss zwar niemand sechs Stunden am Tag Karten lochen – wie eine Gruppe von Frauen* aus Kracaurs Diegese.¹⁶⁵ Aber auch in der diegetischen Arbeitswelt aus Wolffs Roman ist die Arbeit so verteilt und spezialisiert, dass die Angestellten immer wieder dieselben Tätigkeiten ausüben haben. Sybille auf ihrem Posten „sieht wieder Hüte, Hüte und noch einmal Hüte“ (EFHM, S. 119), sie „räumt [...] ihr Lager zusammen wie gestern, wie morgen, wie immer.“ (Ebd.)

Die Figur Pluto und die anderen Figuren, die im diegetischen Warenhaus arbeiten, lässt der Text nur flüchtig vor dem Auge der Reflektorfigur Sybille und den Leser*innen vorbeiziehen, das Bild des flüchtig Vorbeiziehens installiert der Roman immer wieder in seinem Warenhaus,

¹⁶¹ Strohmeier 1980, S. 103.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Kracauer 1981, S. 12.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 27f.

die Beziehungen und Begegnungen in der diegetischen Arbeitswelt bleiben oberflächlich und unpersönlich.

„Gewaltige[] Angestelltenmassen“¹⁶⁶ lässt Kracauers Buch durch die Welt seines Textes laufen, und sie laufen auch durch Wolffs Warenhaus: Hier knackt die Durchnummerierung der Angestellten die Tausender-Marke, im Gebäude besitzt das „Mädchen 1104“ (EFHM, S. 74) einen Garderobenschrank. Und „wie Ameisen“ (EFHM, S. 62) lässt der Roman Verkäufer*innen durchs große Gebäude hin und her laufen, wie eine „Welle“ (EFHM, S. 60) bewegt sich eine Schar beschäftigter junger Frauen* durch die Gänge.

Wolffs Roman entwirft damit eine Arbeitswelt, in der der* und die* Einzelne gar nicht mehr gesehen oder wertgeschätzt wird, sondern Teil einer entpersonalisierten Bewegungsmasse ist. Und die urbane Moderne lasse (Arbeits-)Welten entstehen, die so riesig und anonym seien, dass der* und die* Einzelne untergehe.

Der Text lässt eine anonyme, „sehr sachliche Stimme“ (EFHM, S. 61) hier und eine „Stimme im Vorübergehen“ (EFHM, S. 60) dort, zu denen weder Gesicht noch Körper zu gehören scheinen, im Warenhaus der dargestellten Welt Sybille am ersten Tag den Weg weisen. Eine Mitarbeiterin ohne Namen „entledigt sich ihrer Last“ (EFHM, S. 61), als sie die Neue am ersten Tag im ersten Stock abgeliefert. Sie wird wie ein Objekt durchs Gebäude geschoben (vgl. EFHM, S. 61-63).

In ihm wird der diegetische Mensch auch zu einer Nummer: Sybille blickt in den „Garderobenschrank des Mädchens 1104“ (EFHM, S. 74) – und eben nicht in den Garderobenschrank 1104, sie selbst soll „Lagererste“ (EFHM, S. 138) werden, ihre Beförderung knüpft sich ausschließlich an ihre Verkaufsquote, also die „Tageslosung“ (vgl. EFHM, S. 77), und auch Thomas' Posten hängt wie ein seidener Faden an der Zahl seiner Verkaufsabschlüsse. „Zahlen gelten.“ (EFHM, S. 121), lässt der Text ihn schlussfolgern, als er das Schreiben seiner Versicherung in den Händen hält, die ihm kündigen will, als er mit Beiträgen in Verzug geraten ist.

Wolffs Roman vertritt damit die These: dass es in seiner zeitgenössischen Wirtschafts- und Arbeitswelt nur noch um (Ver-)Käufe, Bilanzen und Profite gehe: „Der monatliche Durchschnitt ist nicht erreicht worden.“ (EFHM, S. 220), heißt es in der dargestellten Welt gnadenlos. „Also bitte, sagt die Firma, der nächste.“ (Ebd.) Der, der dem diegetischen Markt, dem Warenhaus also, zeichenhaft vorsteht und seine Gesetze verkörpert, wird als jemand

¹⁶⁶ Ebd., S. 11.

gezeichnet, der fortwährend rechnet und dem der zwischenmenschliche Verkehr ganz fremd und unverständlich geworden ist:

Sybilles Vorgesetzter, Lengenfeld, „*rechnet*; [...] er weiß nicht, was er mit Sybilles Hand machen soll, die sich ihm da zur Begrüßung entgegenstreckt. Er ist unschlüssig und bestimmt verwirrt.“ (EFHM, S. 62, meine Hervorhebung)

[Hier ergibt sich eine interessante Parallele zur Bildsprache aus dem „Kommunistischen Manifest“ (1848), denn dort wird die Metapher entworfen, dass es „kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch“¹⁶⁷ mehr gebe „als das nackte Interesse, als die gefühllose 'bare Zahlung'“.¹⁶⁸ Die ins Groteske gewendete und allegorische Figur Lengenfeld, die in der Interaktion mit Sybille nur rechnet, die zwischenmenschliche Begegnung dagegen ausgeschaltet und verlernt hat, kann als Verwandte solcher Figuren angesehen werden, die hier im „Kommunistischen Manifest“ auftauchen (ich zitiere und behandle auch diesen Text als einen literarisierten und seine Gestalten als Figuren innerhalb einer dargestellten Welt, er kann als soziologischer *und* literarischer Text apostrophiert werden, und ich tue in der vorliegenden Arbeit Letzteres.)]

Lengenfeld übergibt die Protagonistin rasch an eine Mitarbeiterin und „rechnet weiter“ (EFHM, S. 62). „Geschäft ist Geschäft“ (EFHM, S. 70) lauten sein Credo und die gefühllose Maxime, nach der im Warenhaus der Diegese gearbeitet wird. Passend dazu ist dessen „Zentrale“ (EFHM, S. 152) metallisch kalt und hart, aus „Stahl“ (EFHM, S. 153). Wolffs Text gestaltet anhand seines Warenhauses also mit literarischen Mitteln den Gedanken, dass der Markt der Ort von unpersönlichen Beziehungen sei.

Eine Entstellung und Versachlichung des Menschen und seiner sozialen Beziehungen, von Wolffs Romanen jeweils als Produkt und Spiegel einer (kapitalistischen) Arbeits- und Wirtschaftswelt gewertet, die aus ihrer Sicht auf kalten Rechnungen basiere, sind noch einmal deutlichere Themen im Emigrationsroman „Keine Zeit für Tränen“:

Der Ford-Vertreter und Vertreter des Fordismus, der US-Amerikaner C. N. Baxter, redet hier Anfang der 40er Jahre in all seinen Gesprächen stets so, als wolle er etwas verkaufen (vgl. ZFT, S. 83). Sein millionenschwerer Bekannter, der Grundstücksmakler Frederik Calloway, seinerseits also ebenfalls ein Verkäufer, lässt in den Gesprächen außerhalb des Büros „keinen anderen zu Wort kommen“ (ZFT, S. 130). „Nur so kommt man vorwärts.“ (Ebd.) Für Baxter

¹⁶⁷ Karl Marx u. Friedrich Engels: Das Kommunistische Manifest. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 4. Berlin/ DDR 1972⁶, S. 464.

¹⁶⁸ Ebd.

und Calloway existiert keine Welt, die frei wäre von einer Orientierung hin auf Gewinn, Besitz und Zahlen. Alles ist für sie Kauf und Verkauf, man ist Einkäufer*in oder Einkaufsbeziehungsweise Spekulationsobjekt: Auf Ann schaut Baxter

mit jenem Besitzerblick, den man einem jungen Rennpferd schenkt [...]. Seine Gefühle für sie waren ähnlich denen, die man für ein Börsenpapier hat, [...] von dem man sich [...] hohe Dividenden versprach. (ZFT, S. 134)

Baxter, der der Protagonistin nach ihrer Emigration in die USA die Neuorientierung erleichtern will, tut dies auch dadurch, dass er selbst ein Beispiel für die Gepflogenheiten des diegetischen Exillandes gibt; „er ist Amerika“ (ZFT, S. 187), ein „Symbol seines Landes.“ (Ebd.)

Der unentwegt arbeitende Calloway ernährt sich groteskerweise von Medikamenten.

Auch während der Lunchzeit verließ er das Büro nicht. Seine Mahlzeit bestand darin, den Inhalt verschiedener Medizinflaschen mit Fruchtsäften hinunterzuspülen. Außer seinen Krankheiten schien er kein Privatleben zu führen. (ZFT, S. 122f.)

Calloway ist damit ein Kranker, der vom Text als Spiegelbild eines kapitalistischen Wirtschaftssystems angesehen wird, in dem er lebt; nach Ansicht des Romans ein krankes System, das das Menschliche und den Menschen aus den Augen verliert, von dem am Ende bestenfalls nichts als die optimierte Arbeitskraft übrigbleibt:

„Mr. Calloways Arbeitstempo war gewaltig“ (ZFT, S. 122), er selbst, „gelb im Gesicht, faltig überall“ (ZFT, S. 157). Er „sah [...] aus wie eine alterslose, seelenlose Mumie, die von einem teuren Schneider luxuriös verkleidet war.“ (Ebd.) Flüchtig gerät in der dargestellten Welt von „Keine Zeit für Tränen“ auch ein Garderobenmädchen* in den Blick, „das *wie eine Maschine* 'Darf ich um Ihren Hut bitten, Sir', sagte.“ (ZFT, S. 161, meine Hervorhebung)

„Eine Frau hat Mut“ vertritt innerhalb der im diegetischen Warenhaus angesiedelten Erzählstränge die Überlegung, dass der Markt Macht bekomme, der Mensch Macht verliere; Gegenstände des Warenhauses der dargestellten Welt werden hier und da vom Roman personifiziert. Die Rolltreppe beispielsweise „schüttelt [...] gierige Käufer ab“ (EFHM, S. 64), „von der Wucht der Menge“ (EFHM, S. 63) der Konsumartikel fühlt sich Sybille „heftig bedrückt“ (ebd.).

Bei der Charakterisierung der Beziehung zwischen den weiblichen* Angestellten im diegetischen Warenhaus macht der Text Bilder aus der Tierwelt produktiv. Konkurrenz und Abstiegsangst, in Weimar während der Wirtschaftskrise jeweils noch einmal verschärft, hätten

dafür gesorgt, dass sich die Arbeitswelt gleichsam in eine Art Schlangengrube verwandelt habe, in der zu gelten scheine: fressen, um nicht gefressen zu werden.¹⁶⁹

Fleißers „Mehltreisender Frieda Geier“ trägt die Tiermetapher bereits im Nachnamen. Auch sie findet sich in einer Hackordnung wieder: „Man muß seinem Vordermann scharf *auf die Hacken treten*“ (MFG, S. 52, meine Hervorhebung), wolle man „nicht an die Peripherie gedrängt [...] werden, wo man verhungert.“ (Ebd.), lautet das Fazit jener Figur, die damit eine Verwandte der Verkäuferinnen aus Wolffs dargestellter Welt ist. Jene sagen sich ganz ähnlich wie Frieda Geier: „Man muß sich eben [...] seiner Haut wehren.“ (EFHM, S. 71) „Es [...] geht ganz einfach um die Existenz“ (EFHM, S. 110), „jede Neue ist Konkurrenz für die Eingesessenen. Jeden Monat gibt es Entlassungen.“ (EFHM, S. 71)

In der Welt des diegetischen Warenhauses aus „Eine Frau hat Mut“ ist man auf die Fähigkeit zur sozialen Kälte stolz wie auf eine Errungenschaft, nach einigen Arbeitstagen im Warenhaus kommt es der Titelfigur von „Eine Frau hat Mut“ so vor,

als sei sie [...] gewachsen. Ja, als die Putze [!] ihr einen Umtausch anhängen will, der zeitraubend ist und nicht viel einträgt, bringt sie es fertig, mit ihrer kältesten Stimme zu sagen: 'Danke schön, Fräulein, erledigen Sie das doch bitte selbst.' Sybille ist nicht wenig stolz darauf. (EFHM, S. 131)

Und wenn die Protagonistin gerne nur „halb so weit“ (EFHM, S. 74) wäre wie jenes namenlose Mädchen* vom Schrank 1104, das in der Diegese zu einer bloßen Zahl in einem anonymen Verwertungsmechanismus geworden ist, wenn diese Entfremdung also in der dargestellten Welt als etwas Erstrebens- und Nachahmenswertes erscheint, dann formuliert der Text in Variation noch einmal die These, dass zum kapitalistischen Verwertungs- und Verkaufsdenken gehöre, dass der Mensch und das Menschliche bitte nicht (mehr) vorkommen. Sybille sagt sich im Warenhaus: „Sie ist ja noch gar nichts; sie denkt noch an die Menschen, statt ans Verkaufen; an die Seelen, statt an den Bon. Sie muß noch viel Lehrgeld zahlen“ (EFHM, S. 74f.), „ist noch mit der Seele dabei“ (EFHM, S. 76). „*Sie* muß den üblichen Schüttelfrost des Beginns überstehen, bis *man* [...] nur noch die Zahlen sieht und die Käufer und den Erfolg.“ (EFHM, S. 119, meine Hervorhebungen)

Als ein Spiegel des Versuchs der Figur, Mensch und Seele abzuschütteln, ist vom Roman das

¹⁶⁹ Als der Neuen, Sybille, rasch ein Verkauf gelingt, lässt der Text nämlich die Blicke der schlangengleichen Kolleg*innen herüber „züngeln“ (EFHM, S. 66), eine der Verkäufer*innen „schlängelt sich her“ (EFHM, S. 110), nachdem der Protagonistin ihr eigenes Lager zugeteilt worden ist und sich herumgesprochen hat, dass der Chef sie für eine größere Beförderung ins Auge gefasst hat (vgl. EFHM, S. 108). Als einen „Brutofen der Gehässigkeit“ (EFHM, S. 110) charakterisiert der Text Sybilles Arbeitsplatz, die Protagonistin ist erst „tumb, dann wittert sie“ (EFHM, S. 109) – wie ein Spürhund. Über ihre (Waren-)Lager wachen die Angestellten „wie Gluckhennen“ (EFHM, S. 108).

Schwinden des Personalpronomens „sie“ und seine Ersetzung durch das überindividuelle Pronomen „man“ installiert (siehe ebd.), das für den Eingang in eine anonyme diegetische Masse steht. Etwas ganz Ähnliches macht der Satz „*Weg sind sie alle*, und Sybille mit ihnen.“ (EFHM, S. 60, meine Hervorhebung)

2.3.1.4 Bilder, die im diegetischen Warenhaus eine kalte Hierarchie und Bürokratie inszenieren

Wolffs Roman porträtiert die kleineren Angestellten als Menschen, die man gebeugt habe: In [...] leicht *vorwärtsgebeugtem* Laufschrift“ (EFHM, S. 60, meine Hervorhebung) lässt der Text die Figuren zum Arbeitsplatz Warenhaus eilen und Befehle von „oben“ (EFHM, S. 61, meine Hervorhebung) empfangen.

Damit macht „Eine Frau hat Mut“ erneut ähnliche Bilder produktiv wie Kracauers „Die Angestellten“: „Die *Hochgestellten*“, ¹⁷⁰ heißt es dort, hätten „kaum die Möglichkeit, etwas von den Angestellten in den *unteren Regionen* zu wissen, aus denen der Blick erst recht nicht *aufwärts*“ ¹⁷¹ dringe.

Wolffs Text lässt in seiner diegetischen Arbeitswelt zwischenmenschliche Eiszeit herrschen: „Niemand grüßt, hier und da ein Blick, der Maß nimmt, endlose Verlassenheit“ (EFHM, S. 60) ergreift Sybille am ersten Tag im Warenhaus. Schon die Garderobenordnung dort ist mit einem „undurchdringliche[n] Netz von Verboten“ (EFHM, S. 61) belegt, „die Neue“ darf außerdem den Personaleingang zunächst nicht benutzen (vgl. EFHM, S. 60), im Personalbüro muss sie dann „Anmeldebogen“ (EFHM, S. 61) ausfüllen „und allerhand Gedrucktes, das sich sehr wichtig zu nehmen scheint“ (ebd.).

Das heißt: Mit Sybilles erstem Gang durch die Etagen des Warenhauses der Diegese wird vom Text, unter Verwendung einer Bildsprache, die an Verfahren aus Karikaturen erinnert, auch eine entpersonalisierte und geradezu feindliche Bürokratie inszeniert und eine hierarchische Ordnung, die den Menschen herabwürdigt. Mit fast expressionistischen Mitteln wird das Bild einer Arbeitswelt gezeichnet, in der die Sprache der Bürokratie an die Stelle der zwischenmenschlichen Kommunikation und Begegnung getreten sei. Das echte Gespräch, zumal zwischen Gleichgestellten, ist in der Arbeitswelt der dargestellten Welt abgeschafft,

¹⁷⁰ Kracauer 1981, S. 36, meine Hervorhebung.

¹⁷¹ Ebd., meine Hervorhebungen.

kommt hier nicht mehr in Betracht. Erst die Protagonistin fordert am Ende auf der Chefetage einen Dialog auf Augenhöhe ein (vgl. EFHM, S. 247).

Mit seinen literarischen Mitteln formuliert der Roman hier und da also eine Einschätzung, die Berührungspunkte erkennen lässt zu jener, die etwa Peter Hoeres formuliert: „Wer in Arbeit war“¹⁷² habe sich „einem bürokratischen, von oben weitgehend anonym gesteuerten System gegenüber“ gesehen, „das zunehmend nach tayloristischen Prinzipien organisiert“¹⁷³ worden sei.

Im Büro des Personalchefs soll Sybille rasch abgefertigt werden, die Sprache von geschäftlichen Briefen herrscht hier.

'Ich freue mich, Ihnen Ihre Beförderung mitteilen zu können, Frau Lucka. Sie werden ab 1. Januar Substitutin sein in unserer Filiale in Deutz. [...] Nun eine kleine knappe Verbeugung, er ist bereit, ein Danke zu hören und die Unterredung zu beenden. Er ist ein großer Herr, er hat heute noch allerlei zu tun. Schließlich kann diese Lucka doch von Glück sagen. (EFHM, S. 242f.)

Sybille wird gar nicht mehr gefragt, ob ein Umzug für sie überhaupt möglich ist. Der Chef „ist ein großer Herr, er hat heute noch allerlei zu tun.“ (Ebd.) Abermals ergeben sich Verwandtschaften mit der Bildsprache und den Thesen aus Kracauers Text „Die Angestellten“ (der, zur Erinnerung, in dieser Arbeit immer als künstlerische Literatur behandelt wird, siehe oben): „So fern sind die Erhabenen gerückt“,¹⁷⁴ meint Kracauers Text, „daß sie von dem Leben in der Tiefe nicht mehr berührt werden und ihre Beschlüsse rein auf Grund wirtschaftlicher Erwägungen fassen können.“¹⁷⁵ Das könnte auch eine Beschreibung der Arbeitsbeziehungen im Warenhaus aus Wolffs Roman sein.

Dort herrschen zwischen den Figuren vertikale Beziehungen, und Wolffs Text kommentiert das über seine Reflektorfigur Sybille mit satirisch-ironischer Distanz: Lengenfeld stelle sich bisweilen „gnädig“ (EFHM, S. 77) vor ihr auf; den Personalchef nennt Sybille spöttisch den „Obergewaltige[n]“ (EFHM, S. 225), er sei „der große, gewaltige Kalte; [...] ein großer Herr“ (EFHM, S. 242). In Sybilles Abteilung herrscht „an einem hohen Pult“ (EFHM, S. 62) der über seinen sprechenden Namen „Lengenfeld“ als ein weiterer „großer Herr“ charakterisierte Chef „wie auf einer Kommandobrücke“ (ebd.). „Mit einem deutlichen Schmerz im Rücken“ (EFHM, 65) meint die Protagonistin zu spüren, wie er sie von dort aus beobachtet.

¹⁷² Hoeres 2008, S. 117.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Kracauer 1981, S. 37.

¹⁷⁵ Ebd.

Chaplins „Modern Times“ wird ganz ähnlich einen Fabrikdirektor auftreten lassen, der seine Arbeitnehmer per Video von seinem Büro aus überwacht und sich gelegentlich per Liveschaltung meldet, um ein noch schnelleres Arbeitstempo zu fordern (vgl. MT, 2:35-2:60, ebd., 4:41-4:49, ebd., 5:31-5:42). Das Credo seiner Beschäftigten dürfte dasselbe sein wie das von Sybille: „Nur ja keinen Anlaß zur Klage geben“ (EFHM, S. 65). Rasch kann es in diesen Diegesen passieren, dass der Vorgesetzte – oder die von ihm übriggebliebene „Stimme von hinten“ (ebd.) – „wütend rüttelt“ (ebd.): „Wenn ihr euch nicht um die Kundschaft kümmert und lieber aufräumt, dann geht man eben wieder.“ (Ebd.) Die erwähnte „rechte Hand der Direktion“ (EFHM, S. 271), Pluto, tritt als verlängerter Arm des Chef-Antreibers auf und macht den Kolleg*innen „die Hölle heiß“ (ebd.). Überall hinterlasse er „schlechte Laune“ (ebd.); er ist vom Text als Verkörperung und Produkt des Klimas seiner diegetischen Arbeitswelt angelegt. Alle Vorgänge im diegetischen Warenhaus sind vom Roman als fiktive und überzeichnete Repräsentationen dessen konzipiert, was er, in der Rolle eines links perspektivierten Meinungstextes, für kennzeichnend für den Kapitalismus seiner Zeit und die moderne Welt der Angestellten hält.

Wenn Meyer mit Blick auf Sybille Ein- und Aufstieg im diegetischen Warenhaus schreibt, das Gebäude werde als „Ort modernen Fortschritts“¹⁷⁶ gezeigt, klammert sie die vielfältigen Formen der Entfremdung und Entmenslichung aus, die der Roman über seine Bildsprache an diesen Ort der Diegese koppelt. Und Meyer hört auch die doch sehr deutlichen kritischen Töne und Untertöne nicht, die an die Charakterisierung des Warenhauses vom Roman gekoppelt werden. Beides scheint daran zu liegen, dass sie in ihrem Aufsatz so viele Texte mit diegetischem Warenhaus berücksichtigen will, dass – zumindest im Fall von Wolffs Roman – keine Zeit für die genaue Lektüre blieb.

Meyer will außerdem kein „unsolidarische[s] Angestelltenheer[]“¹⁷⁷ in der Diegese erkennen. Dabei ist Sybille am ersten Arbeitstag explizit umgeben von „Gesichter[n], die tun, als sähen sie die Frau nicht, die Hilfe sucht“ (EFHM, S. 61f.). Es sind „fremde Gesichter, feindliche beinahe“. (EFHM, S. 63) Und die Protagonistin fühlt sich unter den Kolleg*innen „ausgesetzt, preisgegeben“ (ebd.), „die Alten [...], die Eingesessenen, Gewohnten“ (EFHM, S. 64) scheinen sie „spöttisch und böse [zu] betrachten“ (ebd.). Die Kollegin Angelika Spannring entfernt sich im Beisein von anderen Angestellten von Sybille, damit „die andern [...] nicht merken, daß wir zusammengehören“ (EFHM, S. 71f.). Deutlicher kann ein Text

¹⁷⁶ Meyer 2015, S. 81.

¹⁷⁷ Ebd.

seine Figuren, die im diegetischen Warenhaus angestellt sind, doch gar nicht als „unsolidarisch“ charakterisieren. Eine „Komplexität“¹⁷⁸ der Beziehungen zwischen den diegetischen Verkäufer*innen und Unterschiede in ihrem „Habitus“¹⁷⁹ und ihren „Einstellungen“¹⁸⁰ von denen Meyer ganz vage und unklar spricht, sehe ich ebenfalls nicht. Die Verhaltensweisen der Angestellten der dargestellten Welt sind doch im Gegenteil in ihrer Feindseligkeit äußerst unterkomplex und uniform.

2.3.1.5 Zum Bildfeld eines beengten Lebens, das der Roman dem diegetischen Warenhaus zuordnet

In Marxens Texten taucht die Metapher einer Verarmung und Schrumpfung der „innere[n] Welt“¹⁸¹ der Arbeitenden auf, in einem verwandten Gedankengang installiert Wolffs Text das Bild von kleinen Garderobenschränken im Warenhaus (vgl. EFHM, S. 74), in denen das „ganze[] Leben“ (ebd.) der Angestellten aus der dargestellten Welt Platz findet:

Quergezogen an einer Schnur hingen da Bleistift, Schere, Handtuch, Puderquaste, Gürtel und Spiegel, und auf dem Boden standen Wechselschuhe, Thermosflasche, Kölnisches Wasser, und in der Ecke lag ein Ausgekleid. Ein richtiger kleiner Haushalt. (Ebd.)

Der ganze Haushalt und alles Persönliche, was den Angestellten aus der Diegese noch übriggeblieben ist, sind also an den Arbeitsplatz transferiert. Arbeitszeit und -sorgen der Zeit würden keinen Platz mehr für anderes lassen, so die Position des Romans hier, die er über seine Bildsprache transportiert.

Das Thema einer buchstäblich beklemmenden Verengung des Lebens derjenigen Figuren, die „unten“ angestellt sind, von der der Garderobenschrank des Mädchens 1104 erzählt, wird an anderen Textstellen wiederholt. So ist zum Beispiel das Weihnachtsfest im Roman für die Luckas eingezwängt zwischen zwei Arbeitstage:

„Der andere Tag war schon wieder Werktag.“ (EFHM, S. 239), lautet der letzte Satz, der vor dem diegetischen 24.12.1932 liegt, und als Nächstes liest man: „Am 27. Dezember, am Tag nach Weihnachten, liegt ein großes Gähnen in der Luft. Wieder einmal eine Freude vorbei.“

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Karl Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Ergänzungsband, erster Teil. Berlin/ DDR 1968, S. 512.

(EFHM, S. 240) Sybille, die dieses Resümee zieht, befindet sich da schon wieder im Warenhaus, vom Fest bleibt bloß „eine gewisse Wehmut [...] zurück“ (ebd.).

In der Diegese kommt die Weihnachtsfeier also nicht vor, in der Welt der „kleinen Leute“, zu denen Sybille und Thomas jetzt zählen, ist, so sieht es der Text, kein Platz für Mußestunden und Besinnlichkeit. [Eine ganz ähnliche Konstruktion ist später in „Stadt ohne Unschuld“ installiert: „Daß Weihnachten in der Luft lag, merkte man im Waisenhaus nicht. Es gab keine Vorfreude, kein heimliches Vorbereiten; es gab nicht einmal Winter und Schnee.“ (SOU, S. 53)] Auch Sybilles Trauer um den verstorbenen Vater* muss in „Eine Frau hat Mut“ in drei Urlaubstagen bewältigt sein, die dem gesetzlichen Urlaub abgezogen und überhaupt erst nach einigem bürokratischen Aufwand genehmigt werden (vgl. EFHM, S. 225). Ein beengtes Leben wird im Roman also in verschiedenen Variationen inszeniert, ein weiteres Mal explizit, wenn es aus Sybilles Sicht über die Mienen ihrer Kolleg*innen im diegetischen Warenhaus heißt: „*Ganz kleines Leben* wird es sein, was die meisten führen; einen Fingerhut voll Freude, einen Becher Last und acht Stunden Arbeit“ (EFHM, S. 69f., meine Hervorhebung). In „Das weiße Abendkleid“ plagt Sonja „oft das Gefühl, daß ich nicht ich sein kann, weil ich den ganzen Tag arbeiten muß. [...] Ich weiß [...] nichts von mir.“ (DWA, S. 56) Dieser Gedanke schwingt auch in „Eine Frau hat Mut“ mit. Am Ende eines Arbeitstages bleibt den Figuren keine Energie mehr übrig: „Nur ganz schnell einschlafen, nicht mehr viel denken.“ (EFHM, S. 83), heißt es dann, die Protagonistin „hat keine Zeit mehr für Eva, für Thomas, für sich“ (EFHM, S. 117) und findet, ihr Leben sei „klein geworden“ (ebd.) – wie der Garderobenschrank eben, in den jetzt ein ganzes Leben passt.

Mag der diegetische Einstieg von Frauen* ins Erwerbsleben aus feministischer Perspektive auf den ersten Blick positiv besetzt sein und Sybilles Unterhalt sie selbst und die kleine Familie versorgen: Nach Ansicht des Romans hatten die weiblichen* Angestellten mit Zumutungen verschiedener Art zu kämpfen. Und aus Sicht von Wolffs Text beweist die Titelgestalt von „Eine Frau hat Mut“ eben auch insofern „Mut“, als sie sich dem in ihrer Welt aussetzt. „Während anfangs der Eintritt bürgerlicher Frauen in die männliche Arbeitswelt als Fortschritt erscheint, sind sich die Autorinnen späterer Werke nicht mehr so sicher.“,¹⁸² heißt es bei Drescher. Der Roman „Eine Frau hat Mut“ ist sich auch nicht so sicher.

Die ausgedehnten Arbeitszeiten von Sybille Lucka und ihren Kolleg*innen im Warenhaus weisen zudem auf ein Verteilungsproblem hin, das ja zwischen der arbeitsmäßigen

¹⁸² Drescher 2003, S. 183.

Überlastung von Teilen der damaligen Werktätigen und der Nicht- beziehungsweise Unterbeschäftigung von Millionen Menschen bestand. (Zu Beginn des Jahres '33 zählten sie zusammen rund acht Millionen.)¹⁸³ Und wenn in der Wirtschaftskrise, unabhängig davon, ob man in Arbeit stand oder nicht, und unabhängig davon, wie zeitlich belastend die Arbeit möglicherweise war, Existenz- und Abstiegsängste, Konkurrenz und Zukunftsungewissheit den Alltag prägten, dann, meint „Eine Frau hat Mut“, habe die (innere) Welt der Betroffenen auch dadurch klein werden müssen: Wolffs Roman präsentiert mit Sybille und Thomas Figuren, die, wenn sie einmal aus ihrem von Sorgen geprägten Alltag heraustreten wollen, vor Mauern stehen: Es gelingt also gar nicht. „Abends haben sie beide Hunger nach Luft; ein kurzer schneller Lauf; es ist nicht gerade wundervoll, unter den Mauern zu gehen“ (EFHM, S. 87). Von der Natur, die man im Roman als ein Bild für ein „natürliches“, nicht entfremdetes Leben lesen kann, sind die Figuren hier wie überhaupt fast immer getrennt und abgeschnitten. So bemerkt Sybille, die selbst in einem Zug (fest-)sitzt, der in ihr neues Leben führt: „*Draußen* arbeiten Bauern auf dem Feld.“ (EFHM, S. 40, meine Hervorhebung) Thomas stellt in Köln fest, heimisch könne er sich „*nur drüben [...], auf der weichen Seite des Rheins*“ (EFHM, S. 52, meine Hervorhebungen), fühlen, „wo der Fluß ganz zahm an die grasigen Ufer leckt, wie ein Reh an die Krippe.“ (Ebd.) Auf seiner Seite, „*der eisernen*, strengen, ist der Fluß *städtisch und fremd*.“ (Ebd., meine Hervorhebungen)

Und wohl auch als Ausdruck für das Gefühl, in dieser städtischen, fremden Welt unaufhörlich von (Über-)Forderungen umgeben zu sein, taucht im Roman ständig und in verschiedenen Flexionsformen das Modalverb „müssen“ auf.¹⁸⁴ Die Gesellschaftskritik, die sich indirekt an

¹⁸³ Vgl. Robert Gellately (Übers. Holger Fliessbach): Hingeschaut und weggesehen. Hitler und sein Volk. Bonn 2003, S. 24. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Gellately 2003“ verwendet.

¹⁸⁴ Hier eine Auswahl: „Erinnerungen müssen im Herzen sein.“ (EFHM, S. 7) „Ja, es wird sich alles und von innen heraus ändern müssen; [...] nun wird sie ein anderer Mensch werden müssen. [...] Sybille muß fertig sein mit dem alten Wesen Sybille.“ (EFHM, S. 14) „Ja, Fraule, 's isch net scheen, wenn mer fort muß; wir sehn ja des bald e jeden Tag.“ (EFHM, S. 15) „Immer muß man auf dem Sprung sein.“ (EFHM, S. 36) „Du mußt dich innerlich umstellen können, Thomas, sonst schaffst du's nicht.“ (EFHM, S. 39) „Sie muß sich ganz starr machen, damit sie das dröhnende Herzklopfen nicht spürt, das sie sonst umwerfen kann.“ (EFHM, S. 51) „Er muß alte Begriffe abschütteln.“ (EFHM, S. 72) „Man muß sich eben heutzutage seiner Haut wehren.“ (Ebd.) „Es tut ihm weh, nur hören zu müssen.“ (Ebd.) „Sie denkt noch an die Menschen, statt ans Verkaufen; an die Seelen, statt an den Bon. Sie muß noch viel Lehrgeld zahlen.“ (EFHM, S. 74) „Sie müssen sich natürlich auch in der ruhigen Zeit bewähren.“ (EFHM, S. 77) „Auch paßt es ihm nicht, daß er den Raum teilen muß mit dem tippenden Mädchen.“ (EFHM, S. 84) „Menschen kommen, nein Kreaturen, den lieben langen Tag; hundertmal muß der kleine Buckel die Tür öffnen.“ (EFHM, S. 85) „Sie muß gut aussehen bei ihren Hüten.“ (EFHM, S. 95) „Heutzutage muß man alles können.“ (EFHM, S. 102) „Man muß bisweilen neue Menschen sehen, um sich selbst neu zu sehen.“ (EFHM, S. 105) „Aufgeräumt muß es [das Lager, TW] sein, geordnet, gefüllt und blitzblank.“ (EFHM, S. 108) „Meine Aufgabe ist, hier zu säubern. [...] Er muß säubern; das ist Ehrenpflicht.“ (EFHM, S. 116) „Sie muß den üblichen Schüttelfrost des Beginns überstehen, bis man [...] nur noch die Zahlen sieht und die Käufer und den Erfolg.“ (EFHM, S. 119) „Weil aber Thomas und Sybille ein Leben leben und keinen Traum, müssen sie morgen wieder an ihr Tagewerk.“

die Allgegenwart dieses Verbs knüpft, wird expliziter formuliert im Roman „Das weiße Abendkleid“. Hier heißt es: „Warum kommst du so spät?“ [...]. 'Ich *mußte*' [...]. 'Warum? [...]. Du *mußt* nicht, wenn du nicht willst. [...] Du bist doch frei?“ (DWA, S. 112, meine Hervorhebungen)

„Wer zwingt Sie zur Arbeit?“ [...]. „Die sogenannte Pflicht.“ „Wer redet Ihnen denn diese Pflicht ein?“ „Das sogenannte moderne Leben.“ „Mögen Sie dieses moderne Leben nicht?“ „Nein, ich mag es nicht. Es trägt mir nur Pflichten auf und gibt mir nichts dafür.“ (DWA, S. 56)

2.3.1.6 Zu der im Schauplatz installierten Infragestellung durch ortsfremde Reflektorfiguren

„Eine Frau hat Mut“ installiert mit der Protagonistin eine Reflektorfigur, die zunächst (!) mit dem Blick einer Außenstehenden auf die Vorgänge im Warenhaus blickt. Das hat auch Meyer gesehen: „Alter, soziale Herkunft und die Rolle als verheiratete Frau und Mutter machen Sybille zur Außenseiterin.“¹⁸⁵ Man lernt die Vorgänge im Warenhaus zudem am *ersten* Arbeitstag von Sybille kennen; ein Unterton der Verwunderung durchzieht dadurch die entsprechenden Passagen. Mechanismen, die die Alteingesessenen nicht mehr bemerken, vermag die sich „fremd“ (EFHM, S. 67) fühlende „Neue“ erst einmal infrage zu stellen. Und dies auch ganz buchstäblich, angesichts der Eindrücke im Warenhaus ist Sybille nämlich „überlastet mit Fragen“ (EFHM, S. 63), und das Motto „Man macht sich doch keine Arbeit, wenn man nicht muß.“ (EFHM, S. 67), mit dem unliebsame Tätigkeiten an die weitergereicht werden, die in der Hierarchie weiter unten stehen (vgl. ebd.), zieht sie in Zweifel mit den Worten: „Wirklich, macht man das nicht?“ (Ebd.).

(Ebd.) „Wieder einmal ein verdorbener Abend, wieder einmal ein Umeinandersitzen, das um 10 Uhr mit einem Muß-Schlaf endet“ (ebd.). „Er muß einsehen, daß es Dinge gibt, die jenseits liegen von Pflicht und Zähne-Zusammenbeißen“ (EFHM, S. 136). „Man muß immer aufrechnen, hat Frau Redlich gesagt.“ (EFHM, S. 156) „Nur [...] noch fünf Minuten nicht denken müssen; es wird schon wieder gehen.“ (EFHM, S. 157) „Man muß Mut haben und irgendeinen Glauben.“ (EFHM, S. 162) „Bürgertugenden sind heute nicht mehr gefragt. Man müßte sich umkrepeln können.“ (Ebd.) „Zum Vergnügen allein bin ich nicht hier, Thomas, das geht doch nicht mehr heutzutage; es muß doch jeder etwas tun.“ (EFHM, S. 178) „Man muß nur die Augen zum Sehen haben.“ (EFHM, S. 181) „Probieren wir's mit Mut; irgendwie muß man damit fertig werden“ (EFHM, S. 205). „Schon gehen sie zu dritt ins allerobere Chefkabinett. Dort ist alles wie es sein muß: Nußbaumschrank, Marmortisch, Ledersessel, Ehrendiplom, weiche Teppiche“ (EFHM, S. 246). „Jetzt bin ich so hoch wie du [...]. Durch drei Männer mußte ich hindurch.“ (EFHM, S. 250f.). „Er kommt sich vor wie eine Maschine, die sich ablaufen muß, sinnlos und ohne Nutzen.“ (EFHM, S. 253) „'Fraglos', sagt Inspektor Mumm, 'müssen wir vom Hause zusammenhalten.'“ (EFHM, S. 263) „Wir vom Haus müssen doch zusammenhalten.“ (EFHM, S. 264) „Er wird nun ganz einfach seine Frau um Geld bitten müssen.“ (EFHM, S. 256) „Am Zahltag wird er [...] sich grenzenlos schämen müssen vor seiner Frau.“ (EFHM, S. 257) „Pluto kommt, du mußt tun, als wolltest du etwas kaufen.“ (EFHM, S. 271)

¹⁸⁵ Meyer 2015, S. 81.

Mit der gleichsam kindlich-naiven Perspektive, mit der sich die Reflektorfigur im diegetischen Schauplatz Warenhaus umschaute und zurechtzufinden versucht, und mit dem Fremdsein mit den dortigen Gesetzen hinterfragt der Roman die Erscheinungen, die da herrschen.

Als Sybille aber beginnt, zum Bestandteil der in ihrem Warenhaus herrschenden Ordnungen und Maximen zu werden, was sich exemplarisch zeigt an ihren bereits erwähnten Vorsätzen, nur noch an den Verkauf zu denken (vgl. EFHM, S. 74f., ebd., S. 76, ebd., S. 119) und außerdem so zu werden wie das – bezeichnenderweise namen- und gestaltlose – Mädchen* 1104 hinter dem Garderobenschrank (siehe Punkt 2.3.1.3), sowie in ihrer Kälte gegenüber einer Kollegin, die sie ja bloß „die Putze“ nennt (vgl. EFHM, S. 131), schickt der Roman seine zweite Hauptfigur, Thomas, an den Schauplatz, und dessen Spaziergang formuliert jene Skepsis noch einmal neu, die über Sybille nicht mehr artikuliert werden kann. Denn wenn Thomas sich über die immense Warenansammlung wundert [„Braucht man all diese Dinge?“ (EFHM, S. 265), „was für eine Unmenge lächerlicher Hüte!“ (EFHM, S. 267)], dann stellt er die Glücksversprechen der diegetischen Konsumwelt infrage. Und wenn er bemerkt, dass die Verkäufer*innen sich zwischen den Waren „zur Schau“ (EFHM, S. 265) stellen, was oben bereits erwähnt wurde, und die Erschöpfung einer Angestellten registriert, eines „lange[n], dünne[n], traurige[n] Mädchen[s]“ (EFHM, S. 266), mit dem er „Mitleid“ (ebd.) hat, dann werden noch einmal Entfremdung, Entstellung und Kälte aufgedeckt, die am Warenhaus der Diegese herrschen – und damit nach Ansicht des Romans im kapitalistischen System seiner Zeit.

Die Charakterisierung des diegetischen Warenhauses in „Eine Frau hat Mut“ weist übrigens viele Berührungspunkte zur Charakterisierung des diegetischen Hotels in Kafkas „Verschollenem“ auf, viele Bildfelder begegnen in ganz ähnlicher Ausformulierung hier wie dort:

Parallelen in den beiden literarischen Schauplätzen bestehen hinsichtlich der Erschöpfung der beschäftigten Figuren,¹⁸⁶ der Mechanisierung der Arbeit¹⁸⁷ und teilweisen Verschmelzung der angestellten Figuren mit einer Maschine beziehungsweise der wesensmäßigen Angleichung an einen emotionslosen Apparat.¹⁸⁸ Verwandtschaften ergeben sich außerdem hinsichtlich der

¹⁸⁶ Vgl. Franz Kafka: Der Verschollene. Roman in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a.M. 2004⁹, S. 136, ebd., S. 140f., ebd., S. 145, ebd., S. 146, ebd., S. 148, ebd., S. 161, ebd., S. 198.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 133.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 146, ebd., S. 198-202.

Eile, die überall herrscht,¹⁸⁹ der bürokratischen Verordnungen,¹⁹⁰ der Abstiegsangst der angestellten Figuren,¹⁹¹ der Konkurrenz untereinander,¹⁹² der Hierarchisierung der Beschäftigten,¹⁹³ des Fehlens echter zwischenmenschlicher Nähe¹⁹⁴ und Solidarität¹⁹⁵ sowie hinsichtlich der Kälte vonseiten der Vorgesetzten.¹⁹⁶ In beiden Schauplätzen werden ferner sehr viele Figuren nur buchstäblich im Vorbeigehen gezeigt,¹⁹⁷ was hier wie dort als ein Bild für die Dimensionen und Begegnungsformen in einer modernen Arbeitswelt und urbanen Massengesellschaft fungiert.

Sowohl beim Warenhaus aus „Eine Frau hat Mut“ als auch beim Hotel aus dem „Verschollenen“ kommt es zur Verwendung von grotesken Elementen – bei Kafkas Text etwa in den Passagen über die Schlafstube, die hell erleuchtet, voller Lärm, Bewegung und Tabakrauch ist, in der also keinerlei Ruhe gefunden werden kann,¹⁹⁸ bei dem „gestreckten Lauf“ (ebd., S. 199), den sich manche Figuren im Hotel als normale Fortbewegungsart angewöhnt haben, und bei dem „große[n] Mann“ (ebd., S. 172), der das Schicksal der kleinen Angestellten in der Hand hält und gnadenlos kündigt.¹⁹⁹ Gerade diese Sequenz erinnert an Sybilles Vorsprechen bei ihrem Vorgesetzten, der wie derjenige von Karl Roßmann nicht einmal richtig aufblickt.²⁰⁰

Der wichtigste Punkt ist an dieser Stelle aber: Hier wie dort werden die Vorgänge durch den Blickwinkel einer Figur geschildert, die am Ort fremd ist und mit Verwunderung auf ihre Umgebung blickt. Und die Romane schauen mit den zwei Schauplätzen (Warenhaus „Putz“ und Hotel „Occidental“) jeweils aus gesellschaftskritischem Blickwinkel auf Lebens- und Arbeitsweisen der kapitalistischen Moderne, die karikiert und ins Absurde gewendet werden.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 143, ebd., S. 145, ebd., S. 147f., ebd., S. 161, ebd., S. 168, ebd., S. 170, ebd., S. 197.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 147, ebd., S. 170, ebd., S. 175, ebd., S. 199.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 144.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 147.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 166, ebd., S. 172f., ebd., S. 199-203.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 141f.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 169f.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 172, ebd., S. 201.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 133, ebd., S. 136, ebd., S. 137f., ebd., S. 146-150, ebd., S. 159-164, ebd., S. 168-170, ebd., S. 197-202, ebd., S. 206.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 148-150.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 172-174.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 172f.

2.3.2 Figuren am Rande des Kollapses

Gegen Ende von Wolffs Angestelltenroman ist es mit Thomas so weit gekommen, dass er Mühe hat, zu stehen, und droht, umzukippen: Seine Frau* sieht ihn, auf die Textstelle wurde in anderem Zusammenhang schon verwiesen,

dastehen in der Mitte des Zimmers, hilflos beinahe und schwankend; seine Schuhe haben papierdünne Sohlen; sie stehen gar nicht mehr ganz auf dem Boden; flehend stülpt sich die Kappe der Schuhe nach oben und bildet mit dem Teppich einen häßlichen Winkel; scheint es nicht, als wolle er kippen, der ganze Mann? Die Frau hält sich fest. (EFHM, S. 252f.)

Seit er seinen zweiten Job, den bei Seyderhelm, verloren hat, sind mittlerweile drei Monate (vgl. EFHM, S. 140) vergangen, und laut Thomas sind bereits „dreißig Tage Sorgen [...] dreißig Nächte in Fieber.“ (EFHM, S. 160f.) Im zitierten drohenden Zusammenbruch sind die wirtschaftliche und psychische Misere dieses fiktiven Mannes*, sein drohender gesellschaftlicher Komplett-Abstieg, seine Erschöpfung, die Angegriffenheit seiner Würde im Zuge der Kämpfe auf dem Arbeitsmarkt und der Wegfall von Halt gebenden (bürgerlichen) „Werte“-Maximen komprimiert festgehalten. Für Hirschmann ist Thomas' Auseinanderfall der Dreh- und Angelpunkt des Romans, für ihn handelt der Text von „eine[r] Frau, die wegen der Krankheit des Mannes die Führung und Versorgung ihrer Familie übernehmen muß“. ²⁰¹ Doch im Roman geht es nicht um die Misere einer einzelnen Gestalt. Die ganze Diegese ist bevölkert von Neben- und Randfiguren mit ähnlichen Erschöpfungserscheinungen und Krankheitszeichen, wie sie Thomas zeigt.

Die Aufseherin in der Kantine besitzt zum Beispiel ein „gelblich-faltiges Gesicht, es ist kein glückliches“ (EFHM, S. 130), meint zumindest Sybille. Zu Seyderhelm kommen lauter „Patienten“ (EFHM, S. 49), die laut Thomas aussehen, „als hätten sie Zahnweh“ (ebd.). Die Verkäufer*innen im Warenhaus wirken in seinen Augen zum Teil apathisch: Eine spricht „sehr obenhin, und ohne jede Anteilnahme“ (EFHM, S. 265), eine andere „mit einer öden Freundlichkeit“ (EFHM, S. 267), sie „lächelt schwach“ (EFHM, S. 266) und ist „blass[]“ (ebd.). Auch unter den Kund*innen, die Sybille bedient, befinden sich lauter Figuren mit fahler Gesichtsfarbe, die vor Angst oder im Fieber schwitzen:

Schon kommt ein neuer Fall, ein neues Leben, ein neues, großes Fragezeichen. Eine Frau, grau und verbrämt [...]; sie hält einen *verschwitzten* Geldbeutel fest in den Fingern. [...] Und so geht es den ganzen Tag. (EFHM, S.76, meine Hervorhebung)

²⁰¹ Hirschmann 1976, S. 668.

Bei all diesen Figuren, die nur beiläufig in den Blick geraten, haben die soziale und finanzielle Unsicherheit in der diegetischen Wirtschaftskrise und die Zumutungen der nach tayloristischen Prinzipien organisierten diegetischen Arbeitsprozesse ihre Spuren hinterlassen. Auch Chaplins Fabrikarbeiter erleidet einen „nervous breakdown“ (MT, 18:52) am Fließband, der ihn ins Krankenhaus bringt. Und Fleißer stellt in „Mehltreisende Frieda Geier“ in Passagen, in denen es die ganze Zeit um die Belastungen durch die dortige diegetische Arbeitswelt geht, in einem Zug, in dem die beiden Hauptfiguren sitzen, ein namenloses Mädchen* „in Trauerkleidung“ (MFG, S. 83) vor:

Ihr Gesicht liegt beinahe auf den Knien. Sie läßt die Arme willenlos aus den Schultern hängen, daß die blassen Fingerspitzen den staubigen Boden streifen. Sie macht keine einzige bewußte Bewegung von Nürnberg bis Augsburg. Ihr Oberkörper wankt vornüber im Rhythmus der stampfenden Maschine. (MFG, S. 83f.)

Zeichenhaft ist in der Gestalt dieser erschöpften, mit einer Maschine verschmolzenen Zugpassagierin festgehalten, wo aus Sicht des Romans gewissermaßen „die Reise hingeht“ mit dem Menschen im Taylorismus und in der Wirtschaftskrise. Der Verkäufer (nicht nur von Waren, sondern auch der eigenen Arbeitskraft) habe, so heißt es in der zweiten Fassung von „Mehltreisende Frieda Geier“, die 1972 unter dem Titel „Eine Zierde für den Verein“ erschien, „in seinem Käfig“²⁰² zu stehen „wie angenagelt“ (EZFDV, S. 111). Er „[setzt] sich nicht hin[] aus einer neuen Frömmigkeit für den Handel und Wandel.“ (MFG, S. 183), steht in der Ursprungsfassung von 1931.

Aber Wolffs Roman „Eine Frau hat Mut“ stellt anhand seiner schwankenden männlichen* Hauptfigur dar, dass jede*r früher oder später schwanke, in sich zusammensacke oder umfalle, weil der Mensch eben doch keine Maschine oder (Schaufenster-)Puppe sei.

Selbst Wolffs Protagonistin Sybille sieht bei aller forcierten Vitalität aus Sicht ihrer Tante am Umzugstag (dem Tag, der bildhaft für den Anbruch neuer Zeiten steht, unter anderem am Arbeitsmarkt) „sehr angegriffen aus“ (vgl. EFHM, S. 8f.), Sybille meint: „So ein Tag macht alt.“ (EFHM, S. 17) Eine „müde Trauer“ (EFHM, S. 47) überkommt sie bei ihrer Auf- und Thomas' Abstiegsgeschichte bisweilen, an ihrem ersten Arbeitstag befällt sie gleich eine „quälende Müdigkeit“ (EFHM, S. 67), sie hat Angst (EFHM, S. 48, ebd., S. 51), ist ebenso blass wie ihre Kollegin (EFHM, S. 86), ihr Alltag erschöpft sie (vgl. EFHM, S. 86), einmal stehen ihr Tränen in den Augen (vgl. EFHM, S. 148f.), nach der Ausmusterung weint sie (vgl.

²⁰² Marieluise Fleißer: Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen. Frankfurt a.M. 2013¹², S. 111. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „EZFDV“ verwendet.

EFHM, S. 111) und auch sonst „oft“ (EFHM, S. 112), sie „zittert“ (EFHM, S. 51) beziehungsweise ihre Knie zittern (vgl. EFHM, S. 148), und sie meint, ein „dröhnende[s] Herzklopfen“ (EFHM, S. 51) könne sie „umwerfen“ (ebd.). Nach dem zweiten Jobverlust ihres Mannes* und beim Gedanken, zu dritt mit 120 Mark im Monat auskommen zu müssen (vgl. EFHM, S. 156), verlassen die Protagonistin dann wie Thomas die Kräfte; sie hat einen Ohnmachtsanfall (vgl. ebd.). Lakonisch heißt es dazu: „Sie ist umgefallen, es hat gar nicht viel Lärm gemacht.“ (Ebd.) Das oben zitierte Bild des Zusammenbruchs aufseiten der männlichen* Hauptfigur wird also aufseiten der weiblichen* Hauptfigur wiederholt.

Ein drohender Kollaps ist nach Ansicht von Wolffs Text gleichsam an jeder Ecke der Gesellschaft zu spüren (denn vom Kollaps bedrohte Figuren siedelt der Roman an jeder Ecke seiner Diegese an). Das lässt sich außerdem als Bild für einen aus Sicht von Wolffs Text drohenden Zusammenbruch der diegetischen Wirtschaft und/ oder der diegetischen Gesellschafts-„Ordnung“ lesen (geordnet ist in der Diegese ja eigentlich nichts mehr). Wolffs Roman betrachtet seine Gegenwart und seine zeitgenössische Gesellschaft als eine kränkelnde und gefährdete: So lässt er seine Figur Sybille sagen, es würden „schwankende[] Tage“ (EFHM, S. 135) herrschen, „in dieser schwankenden Zeit“ (EFHM, S. 211) erwarte sie sich „nichts Festes“ (ebd.). Und vermittelt über die Figur Heinrich, einem Freund der Luckas, formuliert der Roman die Überlegung: „daß das neue Wirtschaftsprogramm nur ein kalter Umschlag sei auf der Stirn eines *Fieberkranken*.“ (EFHM, S. 32, meine Hervorhebung)

Nach Meinung von „Eine Frau hat Mut“ sind die Menschen auch insofern in ihrem Gleichgewicht gefährdet, als die Moderne, speziell die moderne Arbeitswelt, alles in unnatürlicher Weise beschleunige. Dieser Gedanke wird nur kurz einmal formuliert vom Text, und zwar erneut unter Aktivierung der Bildebene:

Auf der zum Warenhaus führenden Straße wird Sybille, für die das angezogene Tempo zunächst neu ist, „geschoben. Alle hasten in [...] vorwärtsgebeugtem Laufschrift ihrem Ziel zu.“ (EFHM, S. 59f.) Die erhöhte Geschwindigkeit der anderen Figuren wird mit drei aufeinanderfolgenden Raffungen nachgezeichnet, die alle einen unnatürlichen (dem filmischen Schnitt nicht unähnlichen) räumlichen und zeitlichen Bruch innerhalb eines Bewegungsablaufes inszenieren, der hier durch Kursivierung gekennzeichnet werden soll:

„Ein flüchtiger Blick nach der Uhr, ein rascher Gruß dem, den man kennt und doch nicht kennt, *dann ist man eingeschnallt* zwischen Ladentisch, Schreibmaschine, Schalter.“ (EFHM, S. 60, meine Hervorhebung), lautet die erste Zeitraffung. Die zweite: „Plötzlich schlägt eine

Uhr, *und alle sind sie aufgefliegen* von dem einen Wörtchen Pflicht.“ (Ebd., meine Hervorhebung) Und die dritte: „Unbarmherzig wie Beute, die in Silos gerissen wird, breitmäulig und mit magischer Kraft, zieht der Zwang die Menschen von der Straße. *Weg sind sie alle*, und Sybille mit ihnen.“ (Ebd., meine Hervorhebung)

Der Protagonistin kommt es außerdem so vor, als habe ihr erster Arbeitstag die Erfahrungen und Erlebnisse von „vier Wochen“ (EFHM, S. 68) enthalten. Und Thomas meint: Jeder Tag „enthält [...] ein ganzes Leben.“ (EFHM, S. 86)

Der Roman hat also den Eindruck, als vollziehe sich der Alltag in der Berufs- und Wirtschaftswelt in den späten Weimarer Jahren gleichsam wie in Zeitraffer.

Die Bildsprache, die Wolffs Text für diese Deutung produktiv macht, überschneidet sich dabei mit jener, die Stefan Berg bei seiner Interpretation des damaligen Zeitgeistes verwendet: „In dieser atemlosen Epoche“²⁰³ scheine „die Zeit den Menschen abhandenzukommen [...]“.²⁰⁴ Sie werde „zerhackt von den Stechuhren an den Werktoeren, unaufhaltbar weitergetrieben an den Fließbändern der Fabriken.“²⁰⁵

Wolffs Roman meint außerdem: In den Jahren der Krise, in denen die Arbeitsplätze unsicher sind, könnten jederzeit existentielle Zäsuren ins Leben treten. Seine Figur Thomas Lucka lässt er lauter erschütternde Einschnitte erleben: Seine erste Kündigung per Telegramm trifft ihn zum Beispiel wie ein „*Blitz; mit einem Schlag* war alles kaputt“ (EFHM, S. 26, meine Hervorhebung). Von einem Tag zum anderen kommt für ihn das „Aus“ (EFHM, S. 28). Die Figur meint:

Da glaubte man immer, ein Tag folge dem andern in gleichmäßiger Gelassenheit; viele Tage, die zusammen ein Leben ergeben [...]; und nun kommt einer und wirft das alles um. Er gibt dem Leben *einen Knick*; man kann nicht mehr vorwärtsgehen; *bums, da stehen wir*. (Ebd., meine Hervorhebungen)

Mit einem „Blitz“, „Schlag“, „Bums“, „Knick“... kann alles sofort vorbei sein: So deutet der Roman „Eine Frau hat Mut“ die Zeitstimmung unter Aktivierung seiner Bildebene. Man stehe in den Jahren der Wirtschaftskrise gefühlt an einem Abgrund, müsse „immer [...] auf dem Sprung sein“ (EFHM, S. 36). In seiner Diegese lässt der Text denn auch im Raum stehen, dass das „Mädchen 1104“ ihren kleinen Hausstand, den sie wie eine Obdachlose umherträgt, vielleicht bald schon wieder einpacken muss. „So beweglich sein wie möglich! Nur keine

²⁰³ Stefan Berg: Nomaden der Großstadt. In: Die Weimarer Republik. Deutschlands erste Demokratie, hrsg. von Uwe Klußmann u. Joachim Mohr. München 2015, S. 151-158, hier: S. 156. Für die Quelle wird in weiterem Verlauf der Kurztitel „Berg 2015“ verwendet.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd., S. 157.

Sachen, die einen beschweren.“²⁰⁶, lautet die Devise in „Käsebier erobert den Kurfürstendamm“, und sie könnte auch das Motto der Figuren aus der dargestellten Welt von Wolffs Roman sein.

2.3.3 Eine Diegese mit zusammengebrochenem ethischen Gebäude

„Eine Frau hat Mut“, aus linker Perspektive verfasst, zeichnet düstere Karikaturen von jenen Männern*, die damals über Macht verfügten in der Arbeits-, Wirtschafts-, Finanzwelt und Politik:

Der Bankier Rechberg, Thomas erster Arbeitgeber, wird mit seinem sprechenden Namen, genau wie Sybilles Chef, der „[weiter] rechnet“ (EFHM, S. 62), ohne aufzublicken (siehe Punkt 2.3.1.3), als ein aufs Geld fixierter Rechner charakterisiert. Auch die als „Kapitalist“ (SOU, S. 280) bezeichnete Figur Philip Donaldson aus „Stadt ohne Unschuld“ wird beschrieben als „ein Rechner. Wert hatte nur, was Wert behielt, Land und Diamanten.“ (SOU, S. 245) Das Bild wird also später wiederholt und dabei die in ihm enthaltene Kritik am Kapitalismus explizit(er) gemacht. „Eine Frau hat Mut“ installiert ebenfalls eine Wertung: Thomas' Chef, den Bankier Rechberg, würden „Machenschaften“ (EFHM, S. 25) umtreiben. Sie seien für den Konkurs von Thomas Bank und damit für Jobverluste verantwortlich. Der Treuhänder Seyderhelm, Thomas zweiter Chef, ist mit den Vorgesetzten Rechberg und Lengenfeld verwandt, bei dieser Figur wird das Bild der Fixierung auf Geld und Profit ein weiteres Mal variiert. Denn der Roman lässt Seyderhelm „zuerst an seine Tasche“ (EFHM, S. 85) denken und von Milliarden träumen (vgl. EFHM, S. 123). Ein Bankenchef aus der Diegese, die vierte Figur aus „Eine Frau hat Mut“, die in die Reihe der dunklen Karikaturen von sogenannten „Kapitalist[en]“ (SOU, S. 280) gehört, die der Text entwirft, „tut, als gehöre ihm die Stadt“ (EFHM, S. 124), und ist mit der Politik verflochten: Er kommt „vom Ministerium, wichtige Besprechung“ (EFHM, S. 113). Diesen Bankenchef lässt der Text gemeinsam mit Seyderhelm planen, seinem Geldinstitut durch Spekulation mit den Wertpapieren der Kund*innen Kapital zu verschaffen (vgl. EFHM, S. 121f.). Hier installiert der Roman also einen mit parabolischer Bedeutung versehenen Handlungsstrang: Mit dem Agieren des Bankenchefs inszeniert der Text in seiner Diegese eine Bereicherung eines

²⁰⁶ Gabriele Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm. Roman, hrsg. u. mit einem Nachw. von Nicole Henneberg. Frankfurt a.M. 2016³, S. 434. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „KEDK“ verwendet.

Mächtigen auf Kosten anderer, eine buchstäbliche Ausbeutung. Der Name des Bankenchefs, *Wiborg*, der das Borgen in sich trägt, weist noch einmal auf diese vom Roman angelegte Sinnschicht.

Dass der Text Ausbeutung für ein Kennzeichen seiner zeitgenössischen kapitalistischen Arbeitswelt hält, wurde bereits an entsprechenden Bildern deutlich, die er im Warenhaus der dargestellten Welt untergebracht hatte (siehe Punkt 2.3.1.3 bis 2.3.1.5). Das diegetische Warenhaus respektive der Markt wird als ein Ort kalter Geld- und Konkurrenzbeziehungen inszeniert, wo Menschen erniedrigt und die Verkaufszahlen fetischisiert würden (siehe Punkt 2.3.1). Und während der eine Schauplatz in der Diegese machtvoll und stabil als kompakter „große[r] Kasten“ (EFHM, S. 264) und „große[s] Haus“ (EFHM, S. 47, S. 61) nach oben ragt, bietet jenes Gebäude, in dem das Büro des Rechtsberaters untergebracht ist, das der Jurist Thomas bezieht, jener diegetische Schauplatz also, der innerhalb der Topografie der dargestellten Welt für die Verteidigung von Recht und Gerechtigkeit zu stehen hätte, einen eher trostlosen und jämmerlichen Anblick; er wird als ein Ort vorgestellt, auf den man in der Diegese besser keine großen Hoffnungen mehr setzt: Das Haus erscheint Thomas wie ein „trübe[r] Bau“ (EFHM, S. 113).

Und: Der Roman nimmt, dabei die im Warenhaus der dargestellten Welt hier und da auftauchenden grotesken Elemente fortsetzend, eine Umkehr vor am Schauplatz Rechtsberatung: Krumme Geschäfte lässt der Text hier an der Tagesordnung sein. Wenn Thomas am neuen Arbeitsplatz den „tägliche[n] Fall“ (EFHM, S. 119) beobachtet, dann schwingt dabei auch das Wort *Sündenfall* mit. Und der, den die Figuren aufsuchen, um Hilfe zu erhalten (Seyderhelm), entpuppt sich als „Betrüger“ (EFHM, S. 124), verteilt Tipps, wie man sich an fremden Wertpapieren bedienen kann. Thomas verspürt die Notwendigkeit und den Drang, „den ganzen faulen Laden auf die Beine [zu] stellen“ (EFHM, S. 85). Im Kapitalismus, so lautet die Deutung, die der Roman hier formuliert, stünden Recht und Moral gewissermaßen Kopf. Diese These wird später in „Stadt ohne Unschuld“ wiederaufgegriffen und deutlicher artikuliert:

Die ganze Stadt war verrückt. Das Öl war den Leuten nicht nur in den Kopf gestiegen, sondern auch über den Kopf. [...] Die ließen jeden, der graben wollte, nach Öl graben, egal, ob es die Wohngegenden ruinierte, die umliegenden Häuser mit schwarzem Dreck bespritzte und die Straßen so verstämkerte, daß es eine Qual war, durchzugehen oder zu fahren. (SOU, S. 299, meine Hervorhebung)

In der dargestellten Welt von „Stadt ohne Unschuld“ wird die Erde auf der Suche nach „flüssige[m] Gold[.]“ (SOU, S. 288) von Schaufeln und Bohrapparaten durchwühlt und

aufgebrochen [„Die Bohrgeräte arbeiteten rascher und konnten in jede Tiefe gehen [...]. Philip [sah] befriedigt zu, wie auf seinem Ölfelde die Maschinen bohrten und rasselten.“ (SOU, S. 289)]. In der Diegese von „Eine Frau hat Mut“ taucht ein verwandtes Bild auf, nämlich das Bild vom „Wrack eines Rechts-Gebildes“ (EFHM, S. 117), also die Vorstellung, dass das ethische Gebäude in der Diegese gleichsam zusammengestürzt sei. Übrig bleibt dort von ihm ein „trübe[r] Bau“ (EFHM, S. 113) auf beziehungsweise in dem Boden, als ein Schlupfloch von Tieren, Thomas meint, „daß die Gebäude *eingestürzt* sind.“ (EFHM, S. 113, meine Hervorhebung)

Die Tiermetapher, die im Wort „Bau“ bereits anklingt, begegnet im Schauplatz Treuhandbüro leitmotivisch. Die, die die Hilfe von Seyderhelm suchen, werden vom Text Tieren angenähert, Seyderhelm und sein Kumpane Wiborg werden Tieren angenähert, und Thomas und seine Kollegin. Das Tierbild erfüllt mehrere Funktionen:

Mit ihm kommentiert der Roman erstens, dass viele Menschen, die in der Wirtschaftskrise von Abstiegs- und Existenzängsten umgetrieben wurden, gleichsam auf das Kreatürliche zurückgeworfen seien. Ein und aus gehen bei Seyderhelm

Menschen [...], nein Kreaturen, den lieben langen Tag; hundertmal muß der kleine Buckel [Thomas Kollegin, TW] die Tür öffnen. Alle sind sie angstfeucht und glauben mit einer letzten unseligen Verzweiflung an die Hilfe des [...] Seyderhelm (EFHM, S. 85).

Solche traurige Gestalten geben sich in der Diegese gleichsam die Klinke in die Hand – buchstäblich, da sie hier ja alle die Tür öffnen.

Der Roman bevölkert seine dargestellte Welt also nicht nur mit lauter Haupt-, Neben- und Randfiguren, die in irgendeiner Weise krank sind oder zu werden drohen (siehe auch Punkt 2.3.2), und sein diegetisches Warenhaus nicht nur mit Angestellten, die ihre Mitmenschlichkeit wegen des Drucks aus Existenzangst und Konkurrenz zu verlieren drohen (siehe Punkt 2.3.1.3) und/ oder ihre menschliche Würde wegen der Geltung, die der Mensch im Taylorismus (nicht) hat (siehe Punkt 2.3.1.3), er variiert am diegetischen Schauplatz Treuhandbüro das Tierbild, das bei den Angestellten des Warenhauses installiert war, auch noch einmal, sagt hier, manchen Menschen würde auch insofern ein Verlust ihrer Würde drohen, weil sie am Ende der Kräfte seien und nur noch von Angst und dem Willen zum inneren und finanziellen Überleben vorwärtsgetrieben würden. Es sind düstere, rasche Zeichnungen, die der Roman mit solchen Elementen auf seinem Figurentableau von seiner Gegenwart entwirft.

Den Figuren, die bei Seyderhelm ein und aus gehen, weist der Text die Funktion zu, für eine Gruppe aus Verlorenen und in mehrfacher Hinsicht Erledigten zu stehen. Thomas wird später zu ihr gehören.

Und dieser Figurengruppe aus Verzweifelten und aufs Kreatürliche Zurückgeworfenen im Treuhandbüro weist der Roman außerdem die Funktion zu, eine Kehrseite desjenigen diegetischen Kapitalismus zu verkörpern, das der Text im Warenhaus „Putz“ als einen nach außen hin buchstäblich auf Hochglanz polierten charakterisiert [der Verkäufer sieht aus wie ein „polierter Herr“ (EFHM, S 266)]. Zwischen den diegetischen Schauplätzen Warenhaus und Treuhandbüro installiert der Roman eine Verknüpfung: An seinem Schauplatz Warenhaus formuliert er die These, dass es eine gleichsam von einem Werbeapparat und von Medien gestaltete Präsentation eines Kapitalismus gebe: Für sie zu stehen, ist die Aufgabe, die der Roman seinem Warenhaus (unter anderem) zuweist. (Denn: In der Zentrale des diegetischen Warenhauses siedelt der Text das Büro eines Zeichners von Werbeplakaten an, siehe Punkt 2.3.1.1, und die diegetischen Verkäufer lässt er aussehen, als seien sie aus dem Material von Glanzpapierzeitschriften gemacht, siehe Punkt 2.3.1.1).

Und wenn mit diesem Warenhaus (mit seinen hellen Räumen, glänzenden Waren, polierten Verkäufer*innen und mit seiner Rolltreppe, die alle nach oben zu führen scheint) der Eindruck literarisch formuliert wird, dass es einen glorreichen Schein, eine (plakative) Vorderseite (man denke an das Bild vom Werbeplakat) und Verheißungen eines Kapitalismus' gebe, so mit dem Treuhandbüro die These, dass zugleich, gerade in Zeiten der Wirtschaftskrise, eine traurige Schattenseite existiert habe: die Figurengruppe, die als Klient*innen von Seyderhelm auftreten, können an Glanz und Glorie nicht (mehr) teilhaben.

Wenn der Roman seine Figur Thomas Lucka sagen lässt: „Wir leben doch wie die *Kirchenmäuse* und kratzen nur abends ein wenig vor der Türe.“ (EFHM, S. 88, meine Hervorhebung), lässt sich das auf den finanziellen Abstieg der Eheleute Lucka genauso beziehen wie auf die Gruppe der in der Diegese gesellschaftlich ganz draußen Stehenden, zu denen Thomas später zählen wird.

Das Tierbild wird im Schauplatz Treuhandbüro aber auch auf Seyderhelm und Wiborg bezogen:

Seyderhelms Büro charakterisiert der Roman, vermittelt über Thomas, als einen „Schweinestall“ (EFHM, S. 122), der Chef ist in der Wahrnehmung seines Angestellten ein „Schweinehund“ (EFHM, S. 124), „Schwein“ (EFHM, S. 141), „Kläffer“ (EFHM, S. 142)

und „Fisch, der nach Futter schnappt“ (EFHM, S. 125). Zunächst meint Thomas noch, dass er fertig werde „mit dem aalglatten Chef“ (EFHM, S. 85). Doch der milde Schoßhund [„Ich darf Schoßhündchen spielen, ein nutzloses Geschöpf mit [...] nicht einmal vier Beinen“, EFHM, S. 72)] unterliegt in der Hackordnung und „trollt sich, es ist jämmerlich.“ (EFHM, S. 125f.)

Wiborg unterdessen schimpft in zertrümmerter Syntax: „Unverständlich, Angestellte tonangebend!! Unterredung unter vier Augen, Seyderhelm, wie üblich, sonst Schluß.“ (EFHM, S. 125)

Im Zusammenhang mit den Figuren Seyderhelm und Wiborg wird vom Roman mit der Tiermetapher die gesellschaftskritische Position entwickelt, dass es jenseits der Welt der kleinen Leute solche Männer* gegeben habe, die gierig in die eigene Tasche gewirtschaftet hätten und dabei – auf andere Weise – ebenfalls zu Tieren herabgesunken seien.

Der Kapitalismus wird im Roman als brutal charakterisiert, die Devisen der diegetischen Bosse lauten: „Man ist sich selbst der Nächste, sehe jeder wo er bleibe“ (EFHM, S. 122), „rette sich wer kann.“ (EFHM, S. 113) Das sind die Mottos der Figuren Seyderhelm und Wiborg.

Aus Sicht des Textes ist der Kapitalismus eine schmutzige Angelegenheit, diese Meinung transportierte der Roman ja bereits anhand des diegetischen Schauplatzes Warenhaus mit dem dort installierten Leitmotiv Unmenschlichkeit und der Metapher von Dreck in den Verkaufsräumen. Entsprechende Bildelemente wiederholt der Text am diegetischen Schauplatz Treuhandbüro. Hier lässt er dreckige Deals stattfinden und in den Arbeitsräumen ebenfalls wieder Schmutz liegen: Thomas' Kollegin staubt „die Regale und Schreibmaschinen notdürftig ab“ (EFHM, S. 84), und er selber meint: „Meine Aufgabe ist, hier zu säubern“ (EFHM, S. 116f.). Schmutzig ist auch der Umgang mit anderen Menschen im diegetischen Warenhaus und im diegetischen Treuhandbüro und also aus Sicht des Textes in seinem zeitgenössischen Kapitalismus, für den ja in der Konzeption, die der Roman vornimmt, die beiden diegetischen Schauplätze stehen sollen.

In seinem Warenhaus (siehe Punkt 2.3.1.1 bis 2.3.1.5) wie in seinem Treuhandbüro lässt „Eine Frau hat Mut“ eine Fixierung auf Geld, Zahlen, Profit herrschen, Gewinn und Wohlstand zu quasireligiösen Idealen werden: „Amerika predigt Prosperity“ (EFHM, S. 121), heißt es an Thomas' neuem Arbeitsplatz: Man „*glaubt*“ an die Endsumme“ (SOU, S. 262, meine Hervorhebung) in der Diegese wie die Geschäftsfrau* Sybil Beauchamp aus der dargestellten Welt von „Stadt ohne Unschuld“.

Mit dem Nebeneinander seiner beiden Schauplätze Warenhaus und Treuhandbüro fixiert der Roman – wie in dem Nebeneinander von Sybilles und Thomas' Handlungsstrang – zwei Gesichter, die nach seiner Ansicht der Kapitalismus seiner Zeit besitze: Auf der einen Seite würden Konsum, Konsumangebot, Anhäufung von Materialistischem und (falscher) Glanz herrschen, auch Ein- und Aufstiegsmöglichkeiten, all das wird im Warenhaus der dargestellten Welt gestaltet, auf der anderen, so meint der Text, und das stellt er in seinem Treuhandbüro aus, habe es Armut, ein wirtschaftliches wie moralisches Ende gegeben, Verrohung und die Bereicherung von einigen wenigen, in seinen Augen skrupellosen Mächtigen. Die Figur Sybille führt in die eine Welt des diegetischen Kapitalismus', die Figur Thomas in die andere des diegetischen Kapitalismus.

Und das Figurentableau wird vom Roman in zwei Gruppen geteilt: in diejenigen Figuren, die mit Existenz- und Zukunftsängsten behaftet sind, entweder schon draußen stehen oder eigene Bedürfnisse wegen fehlenden Geldes soweit zurückschrauben müssen, bis nur ein „ganz kleines Leben“ (EFHM, S. 69) beziehungsweise ein kleiner Garderobenschrank übrig bleibt (siehe Punkt 2.3.1.5). Und in diejenigen, wenigen Figuren, für die all das nicht gilt, was mit Bildern, die um Fettleibigkeit kreisen, inszeniert wird:

Den Belastungen der vielen „kleinen Leute“ des Figurentableaus setzt der Roman nämlich Seyderhelms „lächelnd[e], ausgeschlafen[e], fett[e] und behaglich[e]“ (EFHM, S. 84) Erscheinung gegenüber.

Seyderhelms verschlagen wirkende Physiognomie wird den Leser*innen ausgerechnet in jenem Moment noch einmal vor Augen gestellt, in dem Thomas den Brief seiner Versicherung in den Händen hält, die ihm wegen ausstehender Beitragszahlungen mit dem Rauswurf droht (vgl. EFHM, S. 120f.), so dass der Gegensatz besonders deutlich hervortritt: Als der Sozialabsteiger das Schreiben gelesen hat, „steht Seyderhelm vor ihm.“ (EFHM, S. 121) „Seine Sommersprossen sind in ein tiefes, fettglänzendes Dottergelb getaucht, sie machen ihn lächerlich und zugleich schlau.“ (Ebd.) Thomas steht in dieser Gegenüberstellung für all diejenigen Figuren, deren finanzielle und soziale Absicherungen ohne eigenes Verschulden prekär geworden sind, Seyderhelm für das kleinere Lager von diegetischen „sauberen Brüder[n]“ (EFHM, S. 124), das durch Ausbeutung anderer Gewinn erziele. In dieser Weise organisiert der Roman seine diegetische Gesellschaft.

Die von Wolffs Text vorgenommene Deutung, dass seine zeitgenössische Gesellschaft eine kranke sei, die oben bereits angesprochen wurde (siehe Punkt 2.3.2 und 2.3.3), führt der Roman ebenfalls im diegetischen Treuhandbüro fort:

Der adipöse Seyderhelm mit seinen „dicklich-feuchten Fingern“ (EFHM, S. 123) hat nicht nur Schweißhände wie die Kund*innen im Warenhaus (vgl. EFHM, S. 76) und die Verzweifelten, die sein Büro aufsuchen (vgl. EFHM, S. 85), auch die Gesichtsfarbe dieses von Milliarden und Prosperity faselnden Mannes* (vgl. EFHM, S. 121, ebd., S. 123) ist so gelblich (vgl. EFHM, S. 121) wie beispielsweise die der namenlosen Frau* in der Kantine des Warenhauses (vgl. EFHM, S. 130).

Vertrauen schenkt der Roman den Institutionen der Finanz- und Politikwelt nicht mehr:

In Hinterzimmern lässt er in seiner Diegese die Besprechungen darüber stattfinden, wie man sich an den Wertpapieren der Bankkund*innen bedienen könnte, wovon die betroffenen Figuren nichts ahnen. Denn der Treuhänder will „nur ein Rundschreiben erlassen, die Kunden mögen die Mäntel ihrer Papiere zum Abstempeln bringen. Mehr brauchen sie nicht zu erfahren.“ (EFHM, S. 121) Auch über Rechbergs „Machenschaften“ (EFHM, S. 25) sickert kaum etwas nach draußen (vgl. EFHM, S. 25).

Erneut ergeben sich intertextuelle Verwandtschaften, „Käsebier erobert den Kurfürstendamm“ arbeitet mit ganz ähnlichen Bildern und formuliert, expliziter, ganz ähnliche Positionen: „Wer nicht die Hintenherumwege kennt, ist verloren.“ (KEDK, S. 18), lässt jener Text eine Figur sagen. Aber das seien ja schließlich „alles Ausgeburten des Kapitalismus. Was verlangen Sie von einer kapitalistischen Wirtschaft, wo es nur Ausbeuter und Ausgebeutete gibt?“ (Ebd.)

„Eine Frau hat Mut“ siedelt auf seinem Figurentableau und seinen Handlungsebenen ähnliche Elemente an, wie zu sehen war. „Stadt ohne Unschuld“ wird diese Gedankenfiguren später fortsetzen:

„Es gibt eben keine Gerechtigkeit für arme Leute“ (SOU, S. 14), wird ein Kommentar dort lauten. „Deshalb muß man reich werden. Sehr sehr reich.“ (Ebd.), ist die Schlussfolgerung, die der sich zum Antagonisten entwickelnde Philip Donaldson in seinen Kindertagen zieht, als er 1869 den Vater*, der nach Kalifornien gekommen war, um Gold zu finden, ohne Anklage und Verfahren gelyncht sieht. Er hatte in Notwehr einen Rechtsanwalt erschossen, der ihn unvermittelt ohne Grund mit einem Messer angriff (vgl. ebd.).

Wenn ein Rechtsanwalt, eigentlich abgestellt zur Verteidigung von Gerechtigkeit, derjenige ist, der andere misshandelt, haben sich in der Diegese von „Stadt ohne Unschuld“ die Begriffe

von Recht und Unrecht ebenso verkehrt wie in der Gesellschaft der dargestellten Welt von „Eine Frau hat Mut“, wo Seyderhelm, von denen sich die Menschen Hilfe erhoffen, mit einem Kumpanen über Möglichkeiten der Ausbeutung dieser Leute berät, und wo in der Figurenrede von Thomas das Bild einer pervertierten Welt installiert wird, denn ihn lässt der Roman ja sagen, jemand müsse „den ganzen faulen Laden *auf die Beine* stellen“ (EFHM, S. 85, meine Hervorhebung).

„Stadt ohne Unschuld“ wird später die These vertreten, dass Ungerechtigkeit von Anfang an zum Kapitalismus gehört habe, ihm eingeschrieben sei: „Als ob es auf dieser Welt völlig einwandfreie, glatte Geschäfte gäbe!“ (SOU, S. 166), legt jener Text der Figur Philipp in den Mund. „Der Boom ging weiter. Los Angeles hatte seine Unschuld verloren. Die Leidenschaften blühten.“ (SOU, S. 236)

Doch in den Diegesen der hier untersuchten Romane von Wolff wird immer jemand installiert, der als Jurist noch für Gerechtigkeit steht. In „Stadt ohne Unschuld“ heißt er Leigh Ramsey:

Auf der einen Seite stand das Geld, das alles kaufen konnte [...]. Auf der anderen Seite stand nichts als die Arbeitskraft und die Phantasie eines Anwalts und etwas, das den oft mißbrauchten Namen Gerechtigkeit trug. (SOU, S. 159)

In den anderen Texten trägt der Jurist den Namen Thomas Lucka („Eine Frau hat Mut“), Helmuth Martell („Gast in der Heimat“) oder Peter Mack („Die Welt ist blau“).

Der „kleine Mann“ wird von Wolffs Angestelltenroman zwar unter anderem als jemand gezeichnet, der gefühlt keine Einflussmöglichkeit hat:

Thomas, der sich in die Machenschaften von Seyderhelm und Wiborg einmischen will und seiner Rolle als Jurist nachkommt, wird buchstäblich vor die Tür gesetzt und hat buchstäblich nichts zu sagen:

Thomas [nimmt] die Türe fest in die Hand und geht zu Seyderhelm [...]. 'Auf einen Moment, Herr Wiborg! Mein Chef und ich halten diese Fassung des Rundschreibens für die geeignetste, um den Ruf Ihres Haus nicht zu beschädigen.' [...] 'Haben Sie überhaupt Zutritt hier?' [...] Angestellte tonangebend!! Unterredung unter vier Augen, Seyderhelm, wie üblich, sonst Schluß.' Er trommelt mit seinem Finger und setzt ein Ohrfeigengesicht auf. 'Wird's bald?' sagt Seyderhelm. [...] Nun bleibt dem Mann Thomas nichts anderes übrig. Er geht, nein, er trollt sich, es ist jämmerlich. Außen packt er seine Mappe, dann schleicht er ganz langsam zur Türe. Sie fällt zu. (EFHM, S. 125f.)

Und der neue kleine Mann Thomas wird vom Rauswurf aus der Versicherung in einer Einbahnstraßen-Kommunikation lediglich in Kenntnis gesetzt, seine „unbändige Wut“ (EFHM, S. 121) entlädt sich im inneren Selbstgespräch und verhallt ungehört: „Immer

nackter sitzt er da und schaut in ein schwarzes Loch. Immer mehr Grund wird ihm unter den Füßen weggezogen. Das Geld war für Eva bestimmt. Was will er denn für sich!“ (EFHM, S. 120)

Aber der Roman vertritt nicht die Ansicht, dass es ein anonymer „Apparat“ sei, der das Leben bestimme. Das „System“ beziehungsweise das Bild von der menschenfressenden Maschine aus der Diegese (siehe Punkt 2.3.1.3), meint der aus linker Perspektive verfasste Text, werde von konkreten (männlichen*) Akteuren gestaltet und am Laufen gehalten (exemplifiziert von Rechberg, Seyderhelm, Wiborg, Lengenfeld), die, findet „Eine Frau hat Mut“, adressiert und bekämpft werden könnten oder sollten, das schwingt als Subtext mit und wird innerhalb der dargestellten Welt in Angriff genommen in dem Widerspruch, den die Titelgestalt, die Frau mit Mut, auf der Chefetage ihres Arbeitsplatzes einlegt (siehe Punkt 2.2.3). Sybilles Beförderung und Versetzung präsentiert der Roman als keine irgendwie anonym ablaufende Angelegenheit. In der obersten Etage des diegetischen Warenhauses, die als Bild für gesellschaftliche Machtbereiche der Gesellschaft der dargestellten Welt fungiert, werden für Sybille vielmehr drei leibhaftige Männer* greifbar, die als Spiegelbild des von Rechberg, Wiborg und Seyderhelm [den „sauberen Brüdern“ (EFHM, S. 124)] gebildeten Dreiergespanns gelesen werden können und mit denen es zur Debatte kommt (vgl. EFHM, S. 243-247).

Und in Fortsetzung der strengen Achsensymmetrie, die zwischen dem Handlungsstrang um Sybille und dem um Thomas herrscht (siehe Punkt 2.2.3), gewinnt Sybille ihre Auseinandersetzung mit den Chefs, während Thomas die, die er mit seinen Chefs hat, verliert. Man brauche Kraft und Mut, um sich durchzukämpfen und sich zur Wehr zu setzen, lautet der Eindruck, den der Roman von seiner Gegenwart hat, die eine Person möge sie haben, für sie steht die Titelfigur von „Eine Frau hat Mut“, die nächste habe sie nicht, für sie steht Thomas. Wolffs Texte pochen jedenfalls darauf, dass Handlungsmacht existiere, der Angestelltenroman gestaltet diesen Gedanken mittels des Widerstands gegen die von „oben“ aus der Diegese, den Sybille erfolgreich und Thomas weniger erfolgreich an den Tag legt. In „Stadt ohne Unschuld“ heißt es, dass man in der Lage sei, „den Gang des Geschehens [zu] beeinflussen und das Drama des Daseins [zu] gestalten“ (SOU, S. 245). In „Eine Frau hat Mut“: Es liege „immer am Menschen und nur am Menschen“ (EFHM, S. 20).

2.3.4 Zur Verwendung der Kindheitsmetapher

Über die vielen Bilder, mit denen die Arbeitswelt aus der Diegese von „Eine Frau hat Mut“ als unmenschlich und überfordernd charakterisiert wird (siehe Punkt 2.3.1.3 bis 2.3.1.5 und 2.3.2), und über die Installation des Handlungselements von krummen „Machenschaften“, mit denen sich einige wenige Figuren, die über Macht verfügen, bereichern (siehe Punkt 2.3.3), wird die Gesellschaft aus der dargestellten Welt als eine gezeichnet, die wie das kapitalistische L.A. aus „Stadt ohne Unschuld“ die „Unschuld verloren“ (SOU, S. 236) habe. (Was von beiden Texten offenbar als ein Kennzeichen jeder kapitalistisch organisierten Gesellschaft angesehen wird.)

Gegen den urbanen Raum der dargestellten Welt aus „Eine Frau hat Mut“ wird die Kindheit gesetzt. Sie erscheint den Figuren als ein nicht (mehr) erreichbarer Sehnsuchtsort und wird vom Text als Topos eines (verlorenen) Goldenen Zeitalters²⁰⁷ zitiert. „Wo Kinder sind, da ist ein Goldenes Zeitalter.“,²⁰⁸ hatte es bei Novalis geheißen.

In „Eine Frau hat Mut“ weist bereits der Name von Thomas' und Sybilles Tochter* auf den Zusammenhang von Kindheit und Goldenem Zeitalter hin, denn Eva ist ihrem Namen nach Bewohnerin des Paradieses. Eva ist zugleich, sieht man von ihrer Spielkameradin Anni ab, die ein Mal erwähnt wird (vgl. EFHM, S. 27), zunächst das einzige Kind, dem man in der dargestellten Welt begegnet. Anni hat jedoch beigebracht bekommen, Armut und Erwerbslosigkeit zu stigmatisieren [„ist es wahr, daß wir arbeitslos sind, die Anni will gar nicht mehr mit mir spielen“ (EFHM, S. 27)], und hat insofern ihre Unschuld schon verloren, und auch der Name von Eva weist auf einen Verlust von Unschuld bereits voraus. Erst, als man mit Thomas *herauszulaufen* beginnt aus der Diegese, sieht man wieder Kinder. Man begegnet ihnen „draußen“ (EFHM, S. 254) in der „alten Stadt“ (ebd., meine Hervorhebung), wo sie Fußball spielen, und dann „vor dem Dorfe“ (EFHM, S. 282). „Hier *außen*“ (EFHM, S. 278, meine Hervorhebung) begleitet Thomas auch der Junge* ein Stückchen (vgl. EFHM, S. 278f.), von dem unter Punkt 2.2.2 schon die Rede war und auf den unter Punkt 2.4.1 zurückzukommen sein wird.

²⁰⁷ Die Gedankenfigur des Goldenen Zeitalters lautet zusammengefasst bekanntlich, dass es eine „vollkommen glückliche Zeit des Menschengeschlechts“ gegeben habe, die „durch die allmähliche Verschlimmerung des Letztern verschwunden“ sei. (Die vier Zeitalter. In: Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit, Bd. 6: S bis Z. Amsterdam 1809, S. 463f., hier: S. 463.)

²⁰⁸ Novalis: Schriften, Theil 1, hrsg. von Ludwig Tieck u. Friedrich Schlegel. Berlin 1837⁵, S. 271.

Der Roman gestaltet seine urbane dargestellte Welt dagegen als eine Welt, in der Kindlichkeit gleichsam ausgestorben ist.

Nach Meinung von Wolffs Text ist sie verschwunden im Zuge einer Fokussierung auf Geld und Profit, die der Roman seiner Zeit attestiert (was herausgearbeitet wurde in Punkt 2.3.1 und 2.3.3), und nach Ansicht des Textes ist Kindlichkeit verschwunden im Zuge eines Anwachsens von aggressiven Überlebensstrategien im Rahmen der Wirtschaftskrise, das der Roman meint, auszumachen (was Thema war in Punkt 2.3.1.3), im Zuge einer verschärften Konkurrenz, die es nach Eindruck des Textes gegeben habe (Punkt 2.3.1.3), und im Zuge einer vielfältigen Entfremdung, die das Arbeiten im (tayloristischen) Kapitalismus nach Meinung des Romans prägte (eine Deutung, die herausgearbeitet wurde in Punkt 2.3.1.3).

Weil Kindlichkeit, Unschuld, Geborgenheit in der von der Wirtschaftskrise und dem tayloristischen Kapitalismus geprägten diegetischen Arbeitswelt, durch die sich Sybille und Thomas bewegen, abwesend sind, liegt der Ort von Sybilles Kindheit folgerichtig in vollkommener Dunkelheit, er ist ein diegetischer Nicht-Ort und befindet sich abermals, wie die Kinder, denen Thomas begegnet, irgendwo draußen, außerhalb, Sybille muss erst umständlich dorthin *reisen* – und vor Ort sieht sie am Schauplatz der Kindheit nur „neblig dunkle Nacht“ (EFHM, S. 228) und „dunkle[] Gestalten“ (ebd.). Die Kindheit ist nicht mehr existent, nicht mehr wirklich, nur eine Erinnerung und ein Traum: Als Sybille zwischen den Angehörigen sitzt, ist sie „doch gar nicht wirklich dabei, und die Stimmen murmeln so dumpf an ihr Ohr, als kämen sie *aus einem fernen Land*.“ (EFHM, S. 234, meine Hervorhebung)

Sybille sehnt sich nach einem Wiedereintritt ins alte Zuhause respektive der Kindheit: Sie klingelt heftig am Elternhaus, um eingelassen zu werden: Mit Eva an der Hand zieht sie „an der klimpernden Schelle und ruft dabei flehend: 'Wir sind's, Mutter, wir sind es doch, Mutter!'" (EFHM, S. 229). Das Motiv der Sehnsucht eines Wiedereintritts in einen heilen, unschuldigen Raum, für den zeichenhaft die Kindheit steht, wird auf dem Figurentableau aufseiten von Thomas wiederholt, der wie Sybille gebeutelt ist von seiner Welt: Als er am Ende durch die Straßen des diegetischen Kölns wandert und nicht weiß wohin mit sich (vgl. EFHM, S. 254), dann die Fußball spielenden Kinder sieht, hätte er „für sein Leben gern mitgemacht“ (ebd.).

Neben der Kneipe, in die sich Thomas später begibt, und dem Kino, in das er seine Frau* einladen will (vgl. EFHM, S. 148), sind das Kinderzimmer der Tochter* und die Tochter* selber als Fluchtpunkte der Figuren in einer sie (über-)fordernden Welt gestaltet:

Am Umzugstag, der vom Roman über die Köpfe der Figuren hinweg ja als Metapher für eine umfassende Veränderung der diegetischen gesellschaftlichen Ordnung entworfen ist, „flüchtet“ (EFHM, S. 15) sich Sybille „zu Evas Bärenfamilie“ (ebd.). Und auch Thomas überkommt am Umzugstag „sehr große Sehnsucht nach dem Kind“ (EFHM, S. 10).

Im Laufe der erzählten Zeit siedelt der Text dann immer wieder fast identische Handlungsmomente an, in denen die erwachsenen Figuren, aus ihrer schwierigen Welt zu Eva kommend, das Kind herzen und drücken:

„Sybille küßt die Kleine wild; [...] Sie läßt das Kind kaum los“. (EFHM, S. 16) „Nun kann sich Eva der Umarmungen nicht mehr erwehren, so fallen die beiden Frauen [Sybille und Monika, TW] über sie her.“ (EFHM, S. 18) Sybille „küßt Eva wieder und wieder. [...] Nach jedem Wort ein verzehrender Kuß.“ (EFHM, S. 59) Sie „küßt sie ohne Pause.“ (EFHM, S. 39) Diese Elemente fungieren zum einen abermals als Bilder für eine Sehnsucht nach einem heilen und friedlichen Ort, als deren Repräsentant die Tochter* (über die Köpfe der Figuren hinweg natürlich) fungiert, zum anderen aber, und das vielleicht noch stärker, zumal es fast immer die Mutter* ist, die hier auf Eva mit Umarmungen zugestürzt kommt, als Bilder für das Bedürfnis, einen heilen Ort zu bewahren und zu (be-)schützen vor einer konflikthaften und belastungsreichen Welt, als die die damalige Arbeits-, Wirtschafts- und Geschlechterwelt gedeutet wird vom Roman.

[Als ein dezidiert unkindlicher Ort wird besonders das diegetische Warenhaus – als Bild für eine kapitalistische Welt – vom Text entworfen: Sybille nimmt am ersten Arbeitstag noch von Eva „den Geruch eines weichen Mundes mit Himbeermarmelade und Babyseife auf den Weg“ (EFHM, S. 59) mit und erlebt sich am Anfang „wieder als Kind, das an Weihnachten in seinem kleinen Laden steht“ (EFHM, S. 64). Doch diese Tage des naiven Anfangs hören bald auf, als Sybille den Schauplatz besser kennenlernt: „Es ist gar kein Spiel mit erwachsenen Puppen“ (EFHM, S. 65), denkt sie dann, was an ihrem Arbeitsplatz stattdessen sei „einfach der Kampf des Weibes gegen das Weib, der Kampf mit den allergewöhnlichsten Mitteln.“ (EFHM, S. 110)]

„Stadt ohne Unschuld“ operiert übrigens später noch expliziter mit der Vorstellung eines Goldenen Zeitalters. Denn jene Figuren, die im diegetischen Kalifornien Gold suchen, Land kaufen, mit Land spekulieren oder später nach Öl bohren, glauben: „Das Goldene Zeitalter [beginnt] nun wirklich“ (ebd.). „Gepriesene[] Möglichkeiten“ (SOU, S. 53) würden in der Luft liegen.

Doch der Roman „Stadt ohne Unschuld“ meint (wie „Eine Frau hat Mut“), dass das wahre Goldene Zeitalter nur (noch) in Gestalt von Kindern existiere: Nur während ihrer Kindheit ist den Figuren Philip und Leigh ein „Eintagsparadies“ (SOU, S. 20) zugänglich: Sie leben als Jungen* vorübergehend in einem Haus, in dessen „Garten“ (SOU, S. 25) Oleander, Rosen, Geranien, Kamelien, Gardenien, Eukalyptus und heilende Kräuter wachsen (vgl. SOU, S. 25f.).

2.4 Wie das Bild eines ziellos Umherwanderns von geistig Obdachlosen von Wolffs Roman gewertet wird

2.4.1 Auflösung alter Ordnungsentwürfe als Chance

Der von „Eine Frau hat Mut“ als ein Mann* des Bürgertums vom Gestern der Diegese ausgewiesene Thomas, der die Tür zu seinem alten geistigen Zuhause verschlossen findet, in einer Arbeits- und Geschlechterwelt der diegetischen Vergangenheit lebt und Zeuge davon wird, dass in seiner Welt Bildung und Ethos am Arbeitsplatz anscheinend nicht mehr gebraucht werden, denn er wird ja immer wieder wortwörtlich vor die Tür gesetzt, steht ohne innere Heimat da. Diejenigen Figuren aus Kracauers „Die Angestellten“, die als „bürgerliche Ruinen“²⁰⁹ durch die Welt des Textes laufen, werden als „geistig obdachlos“²¹⁰ charakterisiert, Thomas ist auch insofern ein Verwandter dieser Gestalten. (Zur Erinnerung: Ich behandle Kracauers Text, wie mehrfach erwähnt, wegen seiner literarisierten Sprache wie einen Roman und seine Figuren als literarische Figuren.) Leitmotivisch wird an Thomas und seinen Untergang das Bild eines ziellos Umherwanderns geknüpft:

„Thomas läuft mit seiner Mappe im Arm in der großen Stadt; *er weiß nicht wohin*, er weiß zuletzt nicht einmal warum; regnet es oder scheint die Sonne? Er läuft eben. [...] Blindlings“ (EFHM, S. 126, meine Hervorhebung). Der Roman lässt seine Figur von nun an öfter planlos umherlaufen (vgl. EFHM, S. 253, ebd., S. 264, ebd., S. 278). Und der Text wiederholt das Moment des verlorenen Herumgehens ein weiteres Mal, wenn es heißt, Thomas' Glaube an „die Tradition“ (EFHM, S. 120) habe sich als „ein Irrweg“ (ebd.) entpuppt. „Ich [...] war an meinem [...] Platz“ (EFHM, S. 27): Dieses Gefühl hat Thomas, als ein Bürger der

²⁰⁹ Kracauer 1981, S. 57.

²¹⁰ Ebd., S. 88.

diegetischen Vergangenheit, nur an seinem bürgerlichen, gut bezahlten Job in der Bank begleitet, danach ist er eine Figur, die nicht mehr an ihrem Platz ist, ihren Platz verloren hat.

Thomas' Versuch, jetzt notgedrungen außerhalb seiner bürgerlichen Welt Geld zu verdienen, stellt der Text dann folgerichtig im Bild eines fortwährenden Herumgehens auf offener Straße dar (Thomas wird ja zum Verkäufer, der von Tür zu Tür zieht): Für ihn ist das Arbeiten außerhalb jener bürgerlichen Welt gleichbedeutend damit, nicht mehr dazuzugehören, gleichbedeutend mit Verlorenheit und Demütigung, ergo aktiviert der Roman mit den (erfolglosen) Verkaufstouren auf offener Straße ein entsprechendes Bildfeld.

Berg nennt Falladas Lämmchen (aus „Kleiner Mann – was nun?“) und Döblins Franz (aus „Berlin Alexanderplatz“) „Nomaden in der Großstadt“²¹¹, und zu ihnen kann auch Wolffs Thomas gezählt werden. Die existenzielle Frage nach dem „Wohin“ treibt ihn genauso um wie die Hauptfigur aus Wolffs Student*innenroman „Mädchen wohin?“. Thomas und das „Mädchen“ Barbara sind beide, auf unterschiedliche Weise, aus den bürgerlichen Ordnungssystemen herausgefallen und aus der religiösen Verankerung sowieso, und dieser Verlust des Radars mache sie, meinen die Romane, zu Vertreter*innen einer gleichermaßen gefährdeten wie verführbaren verlorenen Generation (zu „Mädchen wohin?“ in diesen Zusammenhang: siehe Punkt 3.5).

Aber: Der finale Abgang von Thomas aus „Eine Frau hat Mut“, der bisher gelesen wurde als ein vom Roman verwendetes Bild für eine gesellschaftliche Ausgrenzung und Vernichtung in einem vom Text als brutal gezeichneten Kapitalismus und als Sinnbild für ein Ende bürgerlicher Ordnungsentwürfe (der Geschlechterbeziehung, Familie und Arbeitswelt), das der Roman gekommen sieht, ist keineswegs nur negativ konnotiert im Text. Im Roman von dem nach eigenen Worten stets „positive[n] Mensch[en]“²¹² Victoria Wolff wird auch noch am Punkt des scheinbaren Zusammenbruchs (rund um die Figur des Thomas Lucka) die Möglichkeit einer Erneuerung gesehen und am Punkt des Zusammenbruchs von bürgerlichen Ordnungsentwürfen in der Diegese der Beginn einer Orientierung an anderen Idealen installiert:

Er war Bürger geworden; ein Mann mit falschen Zielen, Hoffnungen, Sicherheiten, mit falschem Glück und Wert. Ein Stoß, und alles ist vorbei. Gott sei Dank; er sieht es ein; es ist eine Freude in ihm [...]. seine Schritte klingen [...] in einem fast fröhlichen Rhythmus. (EFHM, S. 280)

²¹¹ Berg 2015, S. 157.

²¹² Victoria Wolff, zitiert nach Heimberg 2005, S. 290.

Thomas setzt an die Stelle seiner einstigen Bemühungen, in einer Bilderbuchkarriere stufenweise weiter „nach oben“ beziehungsweise „vorwärts zu kommen“ (vgl. EFHM, S. 218), an die Stelle des Ideals vom ökonomischen und sozialen Aufstieg also, das aus der Aufklärung stammende, weiter gefasste Streben nach Perfektibilität, das ja die Ausbildung des ganzen Menschen proklamierte.²¹³

Der Roman hinterfragt hier die Ideale seiner zeitgenössischen Gesellschaft.

„Vorwärts zu kommen“ (vgl. EFHM, S. 218), meinte seiner Ansicht nach in der damaligen Arbeitswelt, die kapitalistisch und tayloristisch geprägt war, ja gerade nicht: sich als Mensch weiterzuentwickeln und zu wachsen.

Der Text hat einen völlig gegenteiligen Eindruck und entwirft für dessen Vermittlung lauter Bilder, vor allem im diegetischen Warenhaus, die um eine Entstellung und Herabwürdigung des Menschen und Verkümmern des Menschlichen kreisen (siehe Punkt 2.3.1.3 bis 2.3.1.5 und 2.3.2 bis 2.3.3), Kindlichkeit, und das heißt: ein natürliches Menschsein, ist aus dieser dargestellten Welt ausradiert (siehe oben), und von Naturräumen ist die (Arbeits-)Welt von Sybille und Thomas die ganze Zeit abgeschnitten (siehe Punkt 2.3.1.5).

Erst, als am Ende ganz aus jener (Arbeits-)Welt der Diegese herausgetreten beziehungsweise -gefallen wird, besteige jemand, Thomas, „die erste Stufe zum wahrhaftigen Menschentum“ (EFHM, S. 283), meint der Text. Thomas „hatte *das Echte vergessen*. [...] Er [...] wußte nichts anzufangen *mit seinem Menschen*.“ (EFHM, S. 280f., meine Hervorhebungen) Als er seine alte Welt ganz hinter sich lässt und die Diegese zu verlassen beginnt, hat er „sich [...] gefunden“ (EFHM, S. 282).

Um das sich Finden geht es auch in der Gattung des Bildungsromans, deren Hauptfigur ja zumeist eine „Entwicklungsgeschichte [...] durch Konflikte und Krisen bis zur Selbstfindung“²¹⁴ durchlebt. Allerdings fehlt in Wolffs Angestelltenroman der „Ausgleich zwischen Subjekt und Welt“²¹⁵, wie ihn manche Bildungsromane gestalten,²¹⁶ da Wolffs Roman der Ansicht ist, die moderne Welt dränge den, der sich den Verwertungszusammenhängen und -prozessen nicht anpassen könne, aus ihrer Mitte heraus und ins Abseits. Diese These transportiert er ja mittels des Absturzes und Abtritts der Figur

²¹³ Vgl. Gottfried Hornig: Perfektibilität. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 7: P-Q. Basel 1989, S. 238-244, hier: S. 241f.

²¹⁴ Jürgen C. Jacobs: Bildungsroman. In: Handbuch der literarischen Gattungen, hrsg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 56-64, hier: S. 56. Für das Handbuch wird bei der Quellenangabe im weiteren Verlauf der Kurztitel „Lamping 2009“ verwendet, für den Beitrag von Jacobs der Kurztitel „Jacobs 2009“.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 60-64.

Thomas Lucka. In der dargestellten Welt von „Eine Frau hat Mut“ ist eine „Entfaltung der natürl. geist. Anlagen“²¹⁷, auf die der Bildungsroman klassischerweise zuläuft, nicht möglich. Mit dem Heraustreten aus dem diegetischen Handlungsort wird ein Verlassen eines Bereichs inszeniert, der den Menschen und das Menschliche gering achtet, der Beginn des Herauslaufens aus der Diegese wird vom Roman als Möglichkeit des Beginns eines anderen, besseren Lebens und der Möglichkeit eines Eintritts in eine andere, schönere Gesellschaft gewertet. Denn über Thomas heißt es: „Es scheint, als ob er es nicht erwarten könne, *das nächste Haus* zu erreichen.“ (EFHM, S. 282, meine Hervorhebung) Das „nächste Haus“ steht hier für einen unbestimmt bleibenden gesellschaftlichen Bereich, wie dasjenige Haus, in dem Thomas' zuvor wohnte, für die Gesellschaft der Weimarer Republik stand, und der dortige Nachbar vergeblich dazu aufforderte, „wir im Hause“ (EFHM, S. S. 261) müssten zusammenhalten, denn Thomas wohnt dort nicht mehr, man hat ihn hinausgedrängt aus der Gesellschaft.

„Eine Frau hat Mut“ lässt Thomas „draußen“ (EFHM, S. 254), jenseits derjenigen bürgerlich-kapitalistisch organisierten Welt, der er angehört hatte, einem Jungen* begegnen, der von der Rollenverteilung seiner Eltern berichtet: Hier draußen hören Figur und Leser*innen von einem Vater*, der ganz selbstverständlich zu Hause die Sorgearbeit übernimmt, während die Frau* den Unterhalt verdient (vgl. EFHM, S. 279), hier draußen, an einem „anderen“ Ort, tut sich, meint der Roman, ein Raum auf, in dem ein solches Modell lebbar sei und gesellschaftlich akzeptiert würde. Die Mutter* des Jungen* ist Wäscherin, der erwerbslose Vater* aber, eigentlich Dreher, „liegt auch richtig“ (ebd.), findet das Kind. „Er hilft im Hause, und im Sommer baut er eine Laube, und Fußball spielt er auch.“ (Ebd.)

Dem metaphorischen Tod des Bürgers Thomas (siehe Punkt 2.2.2) stellt der Text über die Anspielung auf den Lazarus-Stoff (vgl. EFHM, S. 253) eine metaphorische Wiedergeburt an die Seite. „Der Vater dort liegt richtig, und der Vater hier liegt falsch.“ (Ebd.), sagt sich der Vater* Thomas im Moment seiner Wandlung jetzt.

²¹⁷ Irmgard Schweikle: Bildungsroman. In: Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990, S. 55. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Schweikle 1990“, für das Lexikon bei der Quellenangabe der Kurztitel „Metzler 1990“ verwendet.

2.4.2 Die aus der Gesellschaft Gefallenen als Gefahr für sich und andere

Wenngleich Wolffs Text, der den „Mut“ ja bereits im Titel beschwört, seine Leser*innen im Jahr '33 offenbar nicht mit einer pessimistischen Zukunftseinschätzung entlassen will, stattdessen mit einem fast „frohe[n]“ (EFHM, S. 282) Abgang seiner männlichen* Hauptfigur endet und mit den Worten schließt: „Ein neuer Morgen kommt und eine neue Saat!“ (EFHM, S. 294), bindet er auf einer anderen Textebene an sein vielschichtig besetztes Bild eines heimatlos Umherlaufens auch düstere Sinnschichten.

Auf jener Textebene gestaltet der Roman erstens den Gedanken, dass sich ein Teil der Menschen, die in die Prekarität abrutschen und ins gesellschaftliche Abseits gedrängt werden, womöglich irgendwann resigniert und enttäuscht vom politischen und gesellschaftlichen Zeitgeschehen abwenden würden und man jene als soziale Akteur*innen zu verlieren drohe: Zur Vermittlung dieser These lässt der Roman seinen erwerbslosen Thomas vorübergehend in den Alkoholrausch und die Kneipe abrutschen, wo er „sich „geborgen“ (EFHM, S. 259) fühlt – und nichts mehr sagt.

Zweitens bindet der Roman ans Motiv des draußen Stehens und Gehens die Überlegung, dass Abstiegs- und Existenzängste und das gefühlte oder tatsächliche draußen Stehen verführbar machen würden:

Denn einen Teil der Figuren, die verzweifelt im gesellschaftlichen Abseits stehen, lässt der Roman auf der Suche nach Hilfe die Tür zum kriminellen Seyderhelm öffnen, einer Figur, die als „ein Teufel“ (EFHM, S. 140) entworfen ist. Die Menschen würden in dem Versuch, sich aus ihrer Misere zu befreien, womöglich einen Teufelspakt eingehen, meint der Roman. [Unausgesprochen bezieht sich das vielleicht auch schon auf den Zulauf, den Hitlers Bewegung während der Wirtschaftskrise verzeichnen konnte. (Viele hatten ja in Hitler „die letzte Hoffnung' auf Arbeit und Auskommen“, ²¹⁸ auch die Männer* der SA waren „durch die Heilsversprechen Hitlers zum großen Teil aus dem Heer verzweifelter Arbeitsloser rekrutiert“, ²¹⁹ an der Wahlurne waren es vor allem die Abstiegsgefährdeten, die der NSDAP ihre Stimme gaben.²²⁰)

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Wolfgang Benz: Geschichte des Dritten Reiches. München 2011⁵, S. 43. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Benz 2011“ verwendet.

²²⁰ Vgl. Bauer 2008, S. 168.

Drittens koppelt Wolffs Roman an das Bild des draußen Umherwanderns die These, dass erlittene Demütigung in aktive Aggression gegen andere umkippen, sich eine Abgrenzung nach unten (siehe Punkt 2.2.4) verschärfen könne:

Den erwerbslosen Thomas lässt der Text nach seinem ersten Arbeitsplatzverlust nämlich sagen: „Ich möchte manches Mal so recht mit aller Kraft dreinhauen.“ (EFHM, S. 9) Auf dieselbe Gewaltfantasie wird wohl unter anderem angespielt, wenn er nach seinem zweiten Jobverlust jemandem, der ihn im Warenhaus nach seinen Wünschen fragt, sagt: „Ich möchte schon allerlei, aber ich darf nicht.“ (EFHM, S. 266) Als Thomas auf seinem Weg nach unten etwas später sinnbildlich auf der Straße ist und ziellos, „nichts mit sich anzufangen“ (EFHM, S. 253) weiß und „nicht wohin“ (EFHM, S. 254), sieht er „irgendwo [...] Polizei und ein großes Rudel Menschen, da geht er hin, hört Worte, die ihm gut tun, brüllt mit: Betrüger heißt es und Lump und Schuft und Schweinehund.“ (Ebd.) Wer das Ziel dieser Angriffe ist, kümmert ihn im Grunde wenig, erst, als Thomas näher kommt, „merkt er, daß er vor den geschlossenen Läden der Wiborg-Bank steht.“ (Ebd.) Mehr zufällig also trifft sein Wutgebrüll den Richtigen. „Weiter schreit er Schuft und Lump und Hund, bis die Polizei Miene macht, ihre Knüppel zu gebrauchen. Dann trollt er sich mit den Leuten, die sich truppweise in die Gassen verstreuen.“ (EFHM, S. 254f.)

Hier gestaltet der Roman also einen Handlungsstrang der Eskalation: Von der Gewaltfantasie eines frustrierten Einzelnen aus der Diegese geht es in der dargestellten Welt zum aufgeheizten Wutgebrüll einer aggressiven Menge.

Eine Ansicht von „Gast in der Heimat“ wird sein, dass manche Angehörigen der Intelligenz dem Aufstieg der Rechten unter Umständen nicht genug Aufmerksamkeit geschenkt oder Wichtigkeit beigemessen hätten (siehe Punkt 4.2). In „Eine Frau hat Mut“ klingt diese Meinung möglicherweise bereits mit an, wenn es über die Hauptfiguren des diegetischen Jahres '32 heißt: „Da gehen sie nun und [...] sehen doch nur sich.“ (EFHM, S. 52)

3. „Mädchen wohin?“. Eine fiktive „Neue Frau“ zwischen Universität, neuen Freiheiten und Wirtschaftskrise

3.1 Handlung des Textes, erzähltechnische Perspektivierung, meine an den Roman gerichtete Fragestellung

Der Anteil an weiblichen* Studierenden war an deutschen Universitäten zwischen den Semestern '25/ '26 und '31/ '32 um fast das Dreifache gestiegen.²²¹ In letztgenanntem Wintersemester waren rund 20.000 Studentinnen eingeschrieben.²²² Und die Hauptfigur von Wolffs Roman „Mädchen wohin?“ steht für eine von ihnen. Angesiedelt zwischen den Frühjahren 1929 und '32, erzählt der Text, der ab Mai '32 als Fortsetzungsroman in der Kölnischen Zeitung und im Frühjahr '33 bei Zsolnay erschien, den Lebensalltag der bei Romanbeginn 18-jährigen Protagonistin Barbara Warenkamp, die ihr bürgerliches Elternhaus in einer nicht näher bestimmten Kleinstadt verlässt und an der Universität in München ein Studium aufnimmt. (Hier hatte sich auch Victoria Wolff im Herbst '22 im Fach Naturwissenschaft immatrikuliert, vorher hatte sie ein Semester lang in Heidelberg studiert. Wolff sollte später eigentlich in der familieneigenen Lederfabrik mitarbeiten. Doch nach zwei Semestern brach sie ihre Zelte auch in München wieder ab und reiste zurück nach Heilbronn. Vorher hatte sie bereits literaturwissenschaftliche Vorlesungen im Geheimen besucht, nun konzentrierte sie sich ganz aufs Schreiben, zunächst im journalistischen Bereich.²²³ Biografische Überschneidungen zwischen der fiktiven Protagonistin und der Autorin mag es also geben.) „Mädchen wohin?“ belässt es aber gezielt im Unklaren, welche Fächer seine Titelfigur eigentlich studiert:

Barbara ist nicht einseitig. Mit einem Mediziner geht sie zur Vorlesung eines bedeutenden Chirurgen [...], sie hört Tagesfragen aus dem Wirtschaftsteil der Zeitung, hört bei den Juristen sogar Familien- und Erbrecht. Der eigene Stundenplan umfaßt Geschichte, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, neuere Sprachen, Alt- und Mittelhochdeutsch, Stilübungen (MW, S. 20).

Im Rahmen dieses Studentinnenromans werden Barbaras unterschiedliche Beziehungen zu drei Männern* erzählt: Es geht dabei um das schwierige Verhältnis zum Jugendfreund und Landwirt Heiner erstens, dessen Liebe die Protagonistin nicht erwidert, mit dem nach Barbaras Wegzug bloß noch Briefe gewechselt werden und der im Verlauf der

²²¹ Vgl. Boak 2013, S. 155. Vgl. Huerkamp 1996, S. 78.

²²² Vgl. ebd.

²²³ Vgl. Heimberg 2010, S. 153. Vgl. Heimberg 2005, S. 272f. Vgl. Heimberg 2000, S. 216f.

Romanhandlung ins Ausland umzieht, zum verwitweten Arzt Georg zweitens, der der Generation von Barbaras Vater* angehört, gerne eine Ehe mit der Protagonistin eingehen würde, woran jene jedoch kein Interesse hat, sowie drittens zum Antibürger Christoph, einem mittellosen Künstler, mit dem Barbara eine Affäre beginnt. Heimberg schreibt:

Der unsentimentale 'frische Kerl' Barbara könnte eine akademische Schwester des Uhrwerkmädchens *Gilgi*, der kleinen Stenotypistin aus Irmgard Keuns gleichnamigem Roman, sein [...]. Wie bei Gilgi gerät auch Barbaras wohlgeordnetes Leben durcheinander, als sie [...] der ersten großen Liebe ihres Lebens begegnet [...], der sich jedoch nicht viel aus der jungen Frau macht.²²⁴

In München, wo die Protagonistin zunächst zur Untermiete bei einer älteren Frau* wohnt, fängt sie an, Reportagen zu schreiben, schließlich auch einen literarischen Text, eine Novelle. Ihre Doktorarbeit im Fach Geschichte wird ein Erfolg, nach dem Abschluss will die Figur aber zunächst einmal für einige Zeit mit Heiner im Iran zusammenleben. Auf der Feier ihres Studienabschlusses erfährt die Protagonistin jedoch vom Tod des Jugendfreunds und bricht in einem nicht unmelodramatischen Schluss zusammen.²²⁵ Das Ende ist offen, aber ein kurzer Ausblick deutet an, dass sich die berufliche und persönliche Entwicklung der Hauptfigur irgendwie fortsetzen werde: „Erst ganz allmählich wird aus dem Mädchen Barbara die Doktorin Barbara Warenkamp.“ (MW, S. 298) Heimberg ignoriert die Unbestimmtheit des Romans und rückt ihn dichter an den Lebensweg der jungen Victoria Wolff heran, wenn sie schreibt, Barbara werde „schließlich zu ihrem Berufsziel Journalistin“²²⁶ geführt.

²²⁴ Heimberg 2000, S. 216f.

²²⁵ Die zeitlichen Eckdaten, in denen die Handlung verortet wird, lassen sich übrigens nur errechnen. Barbara ist im September 1910 geboren (vgl. MW, S. 85, ebd., S. 236) und feiert im Textverlauf ihren 20. Geburtstag (vgl. MW, S. 263). Vor diesem Stichtag werden ein August (vgl. MW, S. 232), ein Sommer (vgl. MW, S. 208), ein Frühsommer (vgl. MW, S. 193), eine Jahreswende (vgl. MW, S. 164), ein Winter (vgl. MW, S. 137), Oktober (vgl. MW, S. 129), ein Tag im Juni (vgl. MW, S. 66), Pfingstferien (vgl. MW, S. 23) und ein Semesterbeginn (vgl. MW, S. 20) erzählt. Die erzählte Zeit beginnt also kurz vor dem Anfang des Sommersemesters '29. Barbaras Auszug erfolgt im März (vgl. MW, S. 129) jenes Jahres. Auf den 20. Geburtstag (vgl. MW, S. 263-268) am 29.9.1930 folgt dann eine Ellipse von mehr als einem Jahr (vgl. MW, S. 269), bevor kurz vor dem 1. März 1932 (vgl. MW, S. 269f.) zur Protagonistin zurückgekehrt wird.

Im Zeitverlauf existieren allerdings einige Unstimmigkeiten. Barbara kann nicht auf Seite 71 bereits 19 Jahre alt sein, was von der Figur behauptet wird, weil sie ansonsten auf Seite 137, wo eine Zeitangabe verrät, dass Winter herrscht, ihren 20. Geburtstag, der ja im September liegt, bereits hinter sich hätte – den sie laut Text aber erst auf Seite 263 hat. Barbaras Äußerung: „Ich bin neunzehn Jahre alt“ (MW, S. 71) an einem Junitag (vgl. MW, S. 66), müsste also eigentlich lauten: „Ich bin so gut wie neunzehn Jahre alt.“ Außerdem spricht die Protagonistin ein Mal von einem vierjährigen Studium (vgl. MW, S. 270), obwohl sie nur drei Jahre studiert hat (da die Handlung ja nun einmal im Frühjahr '29 beginnt und im Frühjahr '32 mit dem Abschluss des Studiums endet). Und sowohl der Tag, an dem sie vom Redakteur angestellt wird (vgl. MW, S. 66), als auch derjenige, an dem sie Christoph Groot kennenlernt, fallen laut Text auf den 27. Juni (vgl. MW, S. 82) 1929, obwohl eine Woche zwischen den beiden Ereignissen liegt (vgl. MW, S. 73). Dass Wolff hinsichtlich der Zeitangaben nicht immer sauber gearbeitet hat, legt ebenfalls der Roman „Das weiße Abendkleid“ nahe. Hier wird die Dauer von Ilkas Medizinstudium ein Mal mit acht (vgl. DWA, S. 145) und ein Mal mit zehn Semestern (vgl. DWA, S. 186) angegeben.

²²⁶ Heimberg 2000, S. 217.

Aus dem Zeitgeschehen der Weimarer Jahre und aus ihren Diskursen greift der Roman „Mädchen wohin?“, wie danach „Eine Frau hat Mut“, den Typus und Topos einer „Neuen Frau“ Weimars heraus, entwirft dabei eine Interpretation und literarische Variante von ihm. Wie diese Interpretation und literarische Variante aussehen und unter Aktivierung welcher Textebenen (Bild-, Raum-, Handlungs-, Figuren-, Narrationsebene) auf welche Weise formuliert werden, darum soll es in diesem Kapitel drei genauer gehen.

Die Kritiken für „Mädchen wohin?“ fielen wieder positiv aus. (Im Berliner 8-Uhr-Abendblatt vom 16.03.1933 hieß es etwa, der Roman bestätige „ein seltenes Talent“,²²⁷ sei „unerhört gekonnt“,²²⁸ habe „Sätze, die man nicht so leicht vergißt und [...] ein eigenes Gesicht voller Versprechungen für die Zukunft.“²²⁹ Im Hannoverschen Anzeiger schrieb man: „Die Menschwerdung eines überaus gebildeten, modernen Mädchens. Die diesen Roman schrieb, ist eine ungewöhnlich kluge, überlegene, geistvolle Frau“.²³⁰)

Was die Erzählsituation betrifft, so erlebt man den Alltag der Haupt- und Titelfigur in erster Linie in heterodiegetisch-interner Fokalisierung aus der Mitsicht mit jener mit. Punktuell wird in die Perspektive anderer Figuren gewechselt, beispielhaft seien hier der Wechsel in Heiners Perspektive auf Seite sieben genannt sowie die Sprünge in Georgs Kopf auf Seite 27, Seite 33 und Seite 241. Mit den Briefen der Freunde liegen außerdem mehrere intradiegetisch erzählte Passagen vor (vgl. MW, S. 43-44, ebd., S. 53-55, ebd., S. 200-204, ebd., S. 257-259, ebd., S. 274-277). Meiner Ansicht nach schaltet sich erst am Beginn des vorletzten Absatzes des Romans (vgl. MW, S. 298f.) eine Stimme ein, die keiner der in der Diegese auftretenden Figuren zugeordnet werden kann; diese letzten Zeilen des Textes lese ich als nullfokalisierte. Alle Informationen, die zuvor in der dritten Person Singular vermittelt werden, werde ich – sofern nicht ein Wechsel in eine andere heterodiegetisch-intern fokalisierte Perspektive markiert ist – als Einschätzungen und (Selbst-)Darstellungen Barbaras. Gestützt wird diese Lesart von jener Passage, in der die Protagonistin über sich selbst in der dritten Person zu schreiben beginnt: „Barbara malt eine Überschrift: Das arme Mädchen. Sie liebt ihre eigene Schrift, schaut der raschen Feder innig, beinahe träumerisch verliebt zu“ (MW, S. 94). Der juvenile (heute etwas angestaubt wirkende) Tonfall des Romans und das angezogene Tempo

²²⁷ Victor 1933, zitiert nach Heimberg 2005, S. 275.

²²⁸ Ebd., S. 274.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Hannoverscher Anzeiger, zitiert nach Heimberg 2000, S. 220. Autor*innenname und Ausgabe werden bei ihr nicht genannt.

der Narration wären demnach Abbilder der Sprache und der jugendlichen Energie der Hauptfigur.

3.2 Im Auto unterwegs – in die Freiheit, Selbstbestimmung und zu neuen Räumen?

Auffällig ist im Roman, dass die Handlungsorte permanent gewechselt werden: Von der Klein- geht es in die Großstadt, in München bewegt sich die Protagonistin dann zwischen der Universität, der Zeitungsredaktion und ihrer Wohnung hin und her, besucht aber auch die Eltern in der Heimatstadt. Mit den unterschiedlichen Orten sind verschiedene soziale Rollen verknüpft: die Studentin, die Journalistin, die Mieterin, die Tochter*.

Auch mit Heiner, Georg und Christoph werden jeweils unterschiedliche Lebenswelten abgerufen, zwischen denen die Hauptfigur wechselt, und unterschiedliche sozialen Rollen: Sie ist bei Heiner die Sandkastenfreundin, bei Georg die Bürgerliche, die bürgerlich umworben wird, bei Christoph die Affärenpartnerin. Mit dem Bürger Georg aus der konservativ geprägten Kleinstadt unternimmt sie Ausflüge im Statussymbol Auto, über den Antibürger Christoph aus der Großstadt lässt der von Klischees nicht freie Text sie in Kontakt mit Prostitution gelangen und in Pariser Seitenstraßen sowie im Visier der Polizei landen. Im asketischen Briefaustausch mit dem Freund aus Kindertagen schließlich nimmt Barbara Teil an einem reinen Leben, das Heiner als Landwirt in der Ferne auf den ersten Blick führt.

Die Titelfigur von „Mädchen wohin?“ unternimmt außerdem zahlreiche Reisen: Sie fährt nach Oberbayern (vgl. MW, S. 23f.), nach Paris (vgl. MW, S. 107f.), zum Ski Fahren in die Berge (vgl. MW, S. 138), wo sie zwischenzeitlich „jedes Wochenende“ (MW, S. 177) verbringt. Sie schreibt Reisereportagen (MW, S. 70f.), will einen Ausflug zur Zugspitze unternehmen (vgl. MW, S. 178), der wegen einer Erkrankung abgebrochen werden muss. Sie reist an den Eibsee (vgl. MW, S. 209), zu Christoph nach Konstantinopel (vgl. MW, S. 243), zu den urlaubenden Eltern nach Venedig (vgl. MW, S. 256) und will, wie angesprochen, in den Iran ziehen.

Diese Häufung von Schauplätzen und sozialen Rollen scheint mir zunächst einmal Barbaras Motto zu spiegeln: „Ich bin vielerlei und will so bleiben.“ (MW, S. 18) Der Satz zählt zu jenen Textelementen, mit denen die Protagonistin als fiktive „Neue Frau“ ausgewiesen wird. Die definierte sich eben nicht mehr länger über die Lebensbereiche Küche, Kinder, Kirche, sondern wollte mehr und vieles sein. Die „Neue Frau“ als ein Typus und Topos stand in den

Weimarer Jahren für eine Frau* mit neuem Selbstbewusstsein²³¹, einen Frauen*typus, der „geistig und finanziell unabhängig“²³² war und „ein sexuell selbstbestimmtes Leben“²³³ führte, der mit tradierten Normen brechen wollte und Erfüllung im Beruf und/ oder in einer gleichberechtigten Partnerschaft gesucht habe.²³⁴ Durch Universitätsstudien begannen die „Neuen Frauen“ dann, „sich langsam, aber sicher auch den Zugang zum höheren Dienst zu erkämpfen.“²³⁵

All das ist Thema auch in Wolffs Roman: Der Weggang der jungen Protagonistin von den bürgerlichen Eltern, die Distanzierung von einer Welt des diegetischen Gestern, fällt, als zentrale Metapher des Textes, zusammen mit der Aufnahme eines Studiums (was vorher Männern* vorbehalten war), der Aufnahme einer Erwerbstätigkeit (die vorher ebenfalls als eine Männer*sache galt) und dem Beginn eines autonomen und auch sexuell aktiven Lebens außerhalb eines von einer Ehe oder festen Beziehung gestifteten Rahmens, und er führt am Ende auch zum Erwerb des Dokortitels, der zumindest in der damaligen Welt, vor der Wirtschaftskrise, als Eintrittskarte in gehobene berufliche Positionen galt. Das alles beschreibt einen umfassenden Bruch mit der Geschlechterordnung des Bürgertums aus der Diegese, der Sexualmoral der diegetischen Elterngeneration und ihrem bürgerlichen Frauen*bild.

Obwohl „die Realität vieler Neuer Frauen in meist schlecht bezahlten, gesundheitsschädigenden und unsicheren Berufen bestand“,²³⁶ habe sich „aus den Mediendarstellungen der geschlechtsspezifischen Veränderungen die Ikone der jungen, aufstrebenden, traditionsungebundenen, respektlosen Frau“²³⁷ entwickelt, so Drescher. An dieser Ikone schreibt Wolffs Roman mit seiner Barbara Warenkamp weiter – auf den ersten Blick. Einer modernen Frau* wie der Titelfigur von „Mädchen wohin?“ scheinen nun die Welt und alle Optionen offenzustehen, das wird im Text auch auf der räumlichen Ebene, mit all den Fahrten und Bewegungen, inszeniert, dem Wechsel zwischen Männern*, sozialen Rollen und Handlungsorten, dem Umzugs-, Reise- und Autofahrtenmotiv.

Aber Roman und Hauptfigur machen sich zugleich keine Illusionen über die Belastungen und Schwierigkeiten, mit denen unkonventionelle Frauen* auf ihrem Lebensweg konfrontiert

²³¹ Vgl. Karl 2011, S. 103.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

²³⁴ Vgl. ebd.

²³⁵ Stölken 1990, S. 88.

²³⁶ Drescher 2003, S. 169.

²³⁷ Ebd.

waren und junge Absolvent*innen und Berufseinsteiger*innen in Zeiten der Wirtschaftskrise (mehr dazu unter Punkt 3.5). Die Einschätzung, dass der Dokortitel nicht mehr *den* Wert besessen habe, der ihm in früheren Zeiten zukam, wird in „Eine Frau hat Mut“ mit dem Abstieg des als eine exemplarische Figur angelegten Thomas Lucka transportiert, des promovierten Banksyndikus (vgl. EFHM, S. 164), der keine reguläre Arbeit mehr findet. „Die akademische Bildung ist in dem Maße entwertet, als sie sich verbreitert hat.“ (MFG, S. 179), heißt es in Fleißers Roman „Mehltreisende Frieda Geier“ kurz und knapp.

Jene jungen Frauen*, für die die Titelfigur von „Mädchen wohin?“ steht, nahmen aber jedenfalls für sich in Anspruch, sich jetzt innerhalb eines gesellschaftlichen Radius' zu bewegen, der größer sein sollte als derjenige, den reaktionäre und konservative Vertreter*innen für sie noch immer vorsahen und in dem sich ihre Mütter*generation vielleicht noch bewegt hatte.

„Frau Franziska, eine Freundin der Mutter“ (MW, S. 11), wird beispielsweise von Barbara als eine Person gesehen, deren Alltag sich allein um den Familienhaushalt und die eigenen Kinder dreht und die es sich nicht vorstellen kann, dass eine junge Frau* keine baldige Heirat anstrebt: Für Barbara verkörpert „Frau Franziska“ damit fast ein Feindbild, und ein über Geringschätzung gekennzeichnete Blick ist das Einzige, was Barbara der Geschlechtsgenossin Franziska zuwirft:

Sie hat im Geist ihre letzten Rechnungen überprüft, an die Sommergarderobe für sich und die Kinder gedacht, einen Taschentuchknoten heimlich gedreht, um wohl ein Telefongespräch nicht zu vergessen; im Nebenzimmer deuten übereinandergestellte Stühle und Terpentingeruch Frühlingsputzerei an [...]. Am Mittagstisch wird dem Hausherrn [!] dieser Besuch zusammengefaßt mit den Worten: Barbara war da, [...] sie wird leicht durchkommen und bald einen Mann finden. (MW, S. 11)

So stellt sich die Protagonistin das Leben der anderen vor, das sie auf keinen Fall für sich will: „Ich denke nicht daran, Georg zu heiraten, ich denke nicht daran, mein Studium aufzugeben.“ (MW, S. 196) „Ich halte mich [...] für ein vernünftiges Mädchen. Ein unvernünftiges Mädchen würde den Doktor heiraten und sich aufgeben.“ (MW, S. 197) Die Ehegemeinschaft steht, als ein traditionelles Beziehungsmodell, für den Roman zugleich für ein veraltetes, das er passenderweise von einem Witwer ins Spiel bringen lässt, der der Hauptfigur zudem übermäßig alt erscheint (vgl. MW, S. 12). Für Barbara gilt, was in Wolffs Roman „Das weiße Abendkleid“ in erlebter Rede über die 19-jährige Sonja gesagt wird: „Sie wollte nicht heiraten. Sie wollte erleben. Die meisten Mädchen dachten an nichts als an Heiraten und

nannten es Versorgung. Sie nicht!“ (DWA, S. 25) Wenn es ganz am Ende heißt, dass „aus dem Mädchen Barbara die Doktorin Barbara Warenkamp“ (MW, S. 298) wird, dann heißt das eben auch, dass die Protagonistin ihren eigenen Namen und die Autonomie behält, statt beides als „Frau Oberarzt in Stuttgart“ (MW, S. 149) abzulegen, und sich weiter entfaltet, im Gegensatz zur erwähnten „Frau Franziska“, die, so ist das Bild, das Barbara hat, ganz eingenommen von der häuslichen Sphäre ist. Barbara steht für eine Frauen*generation, die nach einer stärkeren Selbstentfaltung strebte.

Indem im Roman die Entwicklung einer an der Schwelle zum Erwachsenenalter stehenden Figur und ihre Suche nach der eigenen Verortung erzählt wird, innerhalb der Berufswelt und innerhalb der Welt der Geschlechterrollen, lässt sich „Mädchen wohin?“ als ein Bildungsroman lesen;²³⁸ auch Intertextualitätssignale²³⁹ verorten ihn entsprechend: So ist die Rede davon, dass die Protagonistin „ihren Zauberberg“ (MW, S. 188f.) erlebe, andernorts meint sie: „Die Lehrjahre sind zu Ende; bei mir beginnen die Wanderjahre“ (MW, S. 286), ein Verweis des Textes auf Goethes „Wilhelm Meister“. Das aus der Aufklärung stammende Ideal der Perfektibilität, also das Streben nach Selbstvervollkommenung, von dem sich die Handlungsstruktur des Entwicklungsromans ableitet,²⁴⁰ meinte Mädchen* und Frauen* in früheren Epochen in der Regel nicht. Ihnen blieb bekanntlich der Zugang zur höheren Schulbildung und Universität oft verwehrt; eine wirkliche „Entwicklung“ war im konventionellen weiblichen* Lebensmodell nicht vorgesehen. Und dementsprechend war die Hauptfigur des Bildungsromans vorwiegend männlichen* Geschlechts.²⁴¹

Wenn eine traditionell von männlichen* Protagonisten besetzte literarische Gattung bei Wolff nun zum Ort des Erzählens einer weiblichen* Individuation wird, wird die Struktur von „Mädchen wohin?“ zum Echoraum jenes Griiffs nach vormals Männern* vorbehaltenen

²³⁸ Zu den Gattungsmerkmalen: Vgl. Schweikle 1990. Vgl. Jacobs 2009.

²³⁹ Zum Begriff „Intertextualitätssignal“: Vgl. Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 31-47. Vgl. Matias Martinez: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering. München 2005⁷, S. 430-445, hier: S. 442-444.

²⁴⁰ Vgl. Wilhelm Voßkamp: Perfectibilité und Bildung. Zu den Besonderheiten des deutschen Bildungskonzepts im Kontext der europäischen Utopie- und Fortschrittsdiskussion. In: Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt, hrsg. von Siegfried Jüttner u. Jochen Schlobach. Hamburg 1992, S. 117-126, hier: S. 121-124. Vgl. ders.: Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution. Begriffs- und funktionsgeschichtliche Überlegungen zum deutschen Bildungsroman am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986, hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1989, S. 337-352, hier: S. 340f.

²⁴¹ Vgl. Jacobs 2009, S. 59. Vgl. Esther Kleinbord Labovitz: The Myth of the Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century. Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf. New York u.a. 1988², S. 1-6.

Bereichen, den Barbara unternimmt, die sich an einer Universität immatrikuliert, Journalistin und Autorin wird, Sexualität außerhalb fester Beziehungsrahmen auslebt.

Die Protagonistin findet: „Das Zuhause paßt nicht mehr recht. Es ist wie ein Kleid, das zu kurz und eng geworden ist.“ (MW, S. 104), und damit führt der Roman das Bildfeld von einer Ausdehnung im Raum und des Raumes fort, das mit den Metaphern Umzug, Reisen, Autofahrten begann. Jenes Kleidungsstück, hier als „Symbol der persönlichen [...] geschlechtsspezifischen [...] Identität“²⁴² verwendet, fungiert im Text als Versinnbildlichung eines traditionellen Frauen*bilds und die mit ihm verknüpften Rollenerwartungen, die nun, gleich einem buchstäblichen oder metaphorischen Korsett, als zu beengend wahrgenommen werden. Ein Drang zur Entgrenzung bewege die „Neuen Frauen“, so der Kommentar von Wolffs Roman, den er anhand der Metaphern und Symbole formuliert, die er rings um die Figur Barbara Warenkamp anordnet. Jene Gruppe wachse aus ihren Kleidungsstücken heraus, wolle sich eine „neue Welt“ (MW, S. 17) „erobern“ (ebd.). Nicht nur fährt die Protagonistin im Auto hin und her, sie schreibt auch für ein Magazin, das den Titel „Die weite Welt“ (vgl. MW, S. 71) trägt. Im faschistischen Frauen*ideal wird diese erkämpfte „neue“ (ebd.) beziehungsweise „weite[] Welt“ (ebd.) dann wieder extrem zusammenschrumpfen.

„Mädchen wohin?“ inszeniert aber noch, wie „Eine Frau hat Mut“, einen Alltag einer fiktiven „Neuen Frau“ Weimars, und der Studentinnenroman fragt, was man sich eigentlich unter Feminismus und Emanzipation im Alltag vorzustellen habe.

Was nützt der Frau alle eigene Entwicklung, wenn sie letzten Endes auf die patriarchalischen Methoden einer Lebensgemeinschaft angewiesen bleibt, die eine rückläufige Bewegung bei ihr erzwingen? (MFG, S. 212),

fragt sich Fleißers Frieda Geier, die sich von ihrem Verlobten trennt, als er sie zur Aufgabe ihrer Erwerbstätigkeit und finanziellen Selbstständigkeit bewegen will und dazu, ihre Zeit und ihr Geld in sein Geschäft zu investieren und dort mitzuarbeiten.

Ähnlich werden auch in Wolffs Student*innenroman die Begegnungen zwischen den Geschlechtern als politische interpretiert. Jede der Männer*figuren des aus linker Perspektive verfassten Textes „Mädchen wohin?“ handelt in der dargestellten Welt antifeministisch, auf unterschiedliche Weise.

So ist Barbara im Kontakt mit Georg fortwährend mit dessen Versuchen konfrontiert, die Beziehung als eine asymmetrische zu konstruieren (vgl. MW, zum Beispiel S. 13, ebd., S. 29, ebd., S. 31, ebd., S. 32, ebd., S. 36, ebd., S. 140, ebd., S. 142).

²⁴² Julia Bertschik: Kleidung. In: Metzler 2008, S. 182-184, hier: S. 183.

„Ich bin [...] nicht klein und nicht deine Hausfrau“ (MW, S. 140), wird dem Vertreter der Männer* aus dem Bürgertum von der „Neuen Frau“ Barbara gesagt. „Du drängst mich sooft in eine Stellung, die ich nie freiwillig gewählt hätte.“ (MW, S. 142) Auch im Kontakt zum Vater* und zum väterlichen* Redakteur Wolfegger nimmt die Protagonistin eine andere Rolle ein, als von ihrem jeweiligen Gegenüber vorgesehen oder erwartet:

Barbaras Vater* resümiert nach einem Disput zum Thema Eheschließung, er komme sich vor, „wie bei einer Konferenz, seltsam, daß der Gegner gerade seine eigene Tochter ist.“ (MW, S. 198) Und als der Journalist Wolfegger sich mit Barbara über aktuelle gesellschaftliche und wirtschaftliche Veränderungen unterhält, heißt es:

Er sitzt da und schaut auf das Mädchen, das es wagt, Fragen zu stellen wie ein Seelenarzt, wie ein Freund, den er nicht besitzt, und nicht wie eine Frau, die im Angestelltenverhältnis zu seinem Unternehmen steht. (MW, S. 222)

Christoph ist ebenfalls „verblüfft über den ebenbürtigen Partner, der ihm da erwächst. Woher kommt dieser Ton, der keine Widerrede erlaubt? Woher das Auftreten, die Beherrschung. Das wäre keine üble Genossin!“ (MW, S. 154)

Von Männern*, die sich mächtig und bedeutsam geben, lasse sich die moderne junge Frau* Weimars, meint der Roman, nicht mehr beeindrucken. Über die Sitzungen am Arbeitsplatz ihres Vaters* lässt er seine Hauptfigur denken:

Konferenz, *man soll* an grünen Tisch denken und vor dem Wichtigen ehrfurchtsvoll in die Knie sinken. Dabei sitzen zwei Männer beisammen, erzählen sich Witze, verraten Bezugsquellen von Importen und reden schließlich fünf Minuten vom eigentlichen Thema. Wer wird darauf noch hereinfallen! Sie gewiß nicht. (MW, S. 234f., meine Hervorhebung)

Unter dem Dach des Themas und Topos' „Neue Frau“ spielt der Roman auf seinem Figurentableau also wie auf einem Schachbrett durch, wie Emanzipation und Feminismus in den aus seiner Sicht nur scheinbar privaten Begegnungen der Zeit möglicherweise ausgesehen hätten – und welche Konfliktlinien auf eine damalige moderne Frau* in ihrem sogenannten privaten Leben vielleicht gewartet hätten.

Mit dem Umstand, dass die Protagonistin während der gesamten erzählten Zeit fast nur von Männern* umgeben ist, inszeniert und versinnbildlicht Wolffs Text seinen Eindruck, dass die neu erworbenen gesellschaftlichen Räume noch immer von Männern* dominiert gewesen seien.

Frauen* stehen in der Diegese am Rand des Geschehens, das gilt für Barbaras Bekannte Lisaweta (vgl. MW, S. 60f.), die kaum wirklich anwesend ist in der dargestellten Welt, für die

namen- und gestaltlosen Frauen*, mit denen die Protagonistin Bridge spielt (vgl. MW, S. 61) und die ebenfalls nur erwähnt werden, und für Bea, die lediglich hier und da genannt wird (vgl. MW, S. 123, ebd., S. 133), als die Frau* eines Bekannten von Barbara: Sie alle sind Randfiguren. Weibliche* Figuren, die etwas mehr Raum einfordern, in der Diegese ebenfalls als Feminist*innen auftreten würden oder Barbara unterstützten, lässt der Roman, offenbar bewusst, nicht auftreten, die „Neue Frau“ Weimars gehe gefühlt alleine durch ihr Leben:

„Barbara hat eine Last von Gedanken mit sich herumzutragen, die ihr dieses neue Leben aufbürdet. Sie trägt schwer daran, weil sie sie allein zu tragen hat.“ (MW, S. 20f.) Es „fehlt ein Jemand, der alle Wenn und Aber mit ihr durchspricht.“ (MW, S. 23), „wo ist denn Bea? Und sie wundert sich, daß ihr Bea fehlt.“ (Ebd.) Hinter solchen Passagen steht unausgesprochen die Aufforderung nach einem Zusammenschluss von Frauen*, die noch einmal am Schluss von „Gast in der Heimat“ begegnen wird (siehe Punkt 4.4). Das Fehlen von Begleiter*innen steht auch für die Einschätzung von Wolffs Text, dass eine emanzipierte, studierende und/ oder erwerbstätige junge Frau* in den Jahren '29 bis '32, in denen der Roman spielt, keinesfalls zur Mehrheitsgesellschaft gehörte.

„Ihr Weg geht nicht mit denen zusammen, die in den überkommenen Trott verfallen und mit den Wölfen heulen.“ (MFG, S. 311), sagt sich Fleißers Frieda Geier, die ihre berufliche und finanzielle Selbstständigkeit trotz Eheschließung nicht aufgeben will. Barbara Warenkamp ist eine geistige Verwandte von ihr, ihr Weg bewegt sich in ähnlicher Weise innerhalb der Diegese gegen den Strom. Die „neue Frauengestalt“²⁴³ sei „nie Durchschnitt geworden, nie Masse Weib,“²⁴⁴ schreibt die Schriftstellerin und Frauen*rechtlerin Alice Rühle-Gerstel 1933, dazu habe die Zeit nicht gereicht, sie sei „Pionier geblieben, [...] Bannerfrau von etwas, das erst noch werden sollte.“²⁴⁵ Wolffs Roman findet, es seien „einsame[] Tage des Anfangs“ (MW, S. 21). Sabina Becker meint, die „Neue Frau“ habe unter anderem deshalb nicht zur Mehrheitsgesellschaft gehört, weil „die bürgerliche Frauenbewegung [...] in den Zwanziger Jahren stets dem Ideal und dem Maßstab der Mütterlichkeit verpflichtet [blieb].“²⁴⁶

²⁴³ Alice Rühle-Gerstel: „Zurück zur guten alten Zeit?“. In: Die literarische Welt 9 (1933), Heft 4, S. 5f., hier: S. 5.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Sabina Becker: „... zu den Problemen der Realität zugelassen“. Autorinnen der Neuen Sachlichkeit. In: Autorinnen der Weimarer Republik, hrsg. von Walter Fähnders u. Helga Karrenbrock. Bielefeld 2003, S. 187-213, hier: S. 197. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Becker 2003“ verwendet.

„Der Aufstand gegen herkömmliche Rollenzuschreibungen und weibliche Lebensmuster“,²⁴⁷ so Becker weiter, habe „Trennungen [erfordert]“,²⁴⁸ und das ist auch ein Gedanke von „Mädchen wohin?“. Hier grenzt sich eine permanent von fast allen ab und zieht buchstäblich alleine aus. [„Ich fühle mich schuldlos schuldig vor euch allen, weil ich nicht so bin wie ihr.“ (MW, S. 130) „Ich komme mir ausgestoßen vor und wieder auserwählt.“ (Ebd.) „Immer bin ich allein“ (MW, S. 183).]

Die im Roman mit dem Umzug, den Autofahrten und Reisen installierte Metapher eines Wegs, den man ohne Unterstützer*innen nimmt, taucht deutlicher in Fleißers „Mehltreisende Frieda Geier“ auf, wenn es heißt, „*Einzelne*“ (MFG, S. 311, meine Hervorhebung) würden „aufstehn [...] und mit ihrer schmalen Person den fortschreitenden Weg ins Dickicht der vorgefaßten Meinungen stampfen“ (ebd.) [beziehungsweise „den fortschreitenden Weg durch das Dickicht [...] suchen“ (EZFDV, S. 181), wie die Passage in der überarbeiteten Fassung lautet].

Becker findet, es sei „die Mehrheit der Protagonistinnen in den von Frauen geschriebenen 'Frauenromanen'“²⁴⁹ der Weimarer Republik, die „auf sich allein gestellt“²⁵⁰ sei, „der Weg zu neuen alternativen Lebenskonzepten für Frauen ist kein geselliger“.²⁵¹

In „Mädchen wohin?“ ertönt „das Zeichen zum Aufbruch“ (MW, S. 28); im Text weht „Bahnhofsluft [...], die aus Ruß, Hetze und Ungeduld besteht.“ (MW, S. 14) Im Leitmotiv der Fahrt mit dem Auto sind die Themen Aufbruch und Befreiung, die mit dem Typus der „Neue Frau“ in der Deutung, die der Roman vornimmt, verknüpft werden, in ein Bild zusammengedrängt. Wenn sich die Frauen*figuren in den Texten von Autorinnen der Weimarer Republik ganz „selbstverständlich in Eisenbahn, Auto und Tram fortbewegen“,²⁵² so auch Irmgard Roebling, sei das „Signal für ihre moderne Bewegungsfreiheit in neuen Aktionsräumen“.²⁵³ Das Autofahren habe den meisten in den Weimarer Jahren noch immer als ein „männliche[s] Symbol[]“²⁵⁴ gegolten, so Arnulf Scriba. Darum gehört für Heimberg das

²⁴⁷ Ebd., S. 203.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Irmgard Roebling: „Haarschnitt ist noch nicht Freiheit“. Das Ringen um Bilder der Neuen Frau in Texten von Autorinnen der Weimarer Republik. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, in Zusammenarbeit mit Eckhard Faul u. Reiner Marx, hrsg. von Sabina Becker, Bd. 5: 1999/2000. St. Ingbert 2000, S. 13-76, hier: S. 14.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Arnulf Scriba: Weimarer Republik. Alltagsleben. In: Lebendiges Museum online, 01.09.2014. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/alltagsleben.html> [Abrufdatum: 11.09.2018], o.S. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Scriba 2014“ verwendet.

Auto, in dem die Protagonistin aus Wolffs Roman „Die Welt ist blau“ unterwegs ist und die Welt erobert, zu den „Symbolen ihrer Emanzipation“,²⁵⁵ und Gleiches ließe sich mit Blick auf die Figur Barbara Warenkamp und *ihr* Vehikel sagen. Stillstand oder Beschränkung der Bewegungsfreiheit passen zu Wolffs Frauen*figuren nicht. Wenn Barbara warten muss, lässt der Text sie sagen, „wie lächerlich und traurig zugleich dieses entnervende Nichtstun ist.“ (MW, S. 26) Es ist der Bürger Georg, der sich hier (vgl. MW, S. 26f.), als Verwandter des nicht mit seiner diegetischen Welt mitgehenden Bürgers Thomas (siehe Punkt 2.2), verspätet. Barbara dagegen fragt: „Wohin fahren wir zuerst, oh, warten ist abscheulich. Ich lobe mir die genauen Fahrpläne der Eisenbahn.“ (MW, S. 27)

„Aufbruch“ ist dasjenige Thema und Bild in „Mädchen wohin?“, das der Roman in den Mittelpunkt rückt. Der Haupttext setzt, wie „Eine Frau hat Mut“, mit der Organisation eines Umzugs einer weiblichen* Hauptfigur ein, und hier wie dort (siehe Punkt 2.2) steht dieser Aufbruch, diese Transitmetapher „Umzug“, zunächst als Bild dafür, dass gesellschaftliche Veränderung für Frauen* eingetreten sei, sich für sie Dinge im Wandel befinden würden [siehe auch das Bild vom „allerletzten Morgen *vor dem neuen Leben*.“ (MW, S. 14, meine Hervorhebung)], wobei hier wie dort, in „Eine Frau hat Mut“ wie in „Mädchen wohin?“, die Protagonistin im Textestieg als eine Figur gezeigt wird, die selber aktiv ihren Umzug vorbereitet.

Zusätzlich zum Motiv des Umzugs installiert „Mädchen wohin?“ als Transit- und Umbruchsmetapher die (Post-)Adoleszenz der Protagonistin.

Und während die zeitliche Klammer für die Handlungsebene vom Anfang und Ende des Studiums der Hauptfigur gebildet wird [also von der „Abreise an die Universität“ (MW, S. 10) und der Feier des erfolgreichen Studienabschlusses (vgl. MW, S. 290-299)], dient die immer größer werdende Distanz zum Jugendfreund Heiner, deren Maximum da ist, als jener stirbt, als metaphorischer Rahmen, als Bild-Klammer für das, was auf der Handlungsebene passiert. Denn: Als Sandkastenfreund verkörpert Heiner die Vergangenheit, er ist „Erinnerungsträger“ (MW, S. 40), „nach rückwärts“ (ebd.) muss die Protagonistin schauen, um ihn zu sehen. Die „Neue Frau“ Weimars, die studiert, berufstätig ist, vorerst nicht an einer Eheschließung und Familiengründung interessiert ist und in den Geschlechterbeziehungen Augenhöhe will, ist für den Roman aber vor allem jemand, die sich von Vergangenen (von vergangenen Rollen,

²⁵⁵ Heimberg 2010, S. 159.

Positionen und Mustern) trenne, zur Versinnbildlichung dessen wird die Metapher einer Tötung entworfen.

„Wer leben will, muß morden können.“ (MW, S. 206), heißt es im Text, und diese metaphorische Tötung des Vergangenen spiegelt der Roman in der sinnbildlichen Tötung des für eine diegetische Vergangenheit stehenden Heiners (vgl. MW, S. 294).

Gestaltet wird diese metaphorische Tötung über die Projizierung aufs Räumliche der dargestellten Welt, über einen sich mehr und mehr vergrößernden Abstand zum Sandkastenfreund: „Wir lernen Heiner nur durch seine Briefe kennen. Er muß sich immer mehr räumlich von Barbara entfernen“ (MW, S. 42). [Im Roman „Das weiße Abendkleid“ begegnet das Bild bei der aus ihrem Leben ausbrechenden Figur Anne Lund noch einmal: „Ich muß mein bisheriges Leben liquidieren.“ (DWA, S. 124), heißt es dort.]

Heiner ist der Mann* des diegetischen Gesterns, weil er, wie gleich gezeigt wird, ein altertümliches Frauen*bild hat, aus Rollenbildern, wie er sie vertritt, bricht die „Neue Frau“ Barbara gerade aus. Darum fungiert das Bildfeld einer Verabschiedung der Vergangenheit (verkörpert von Heiner, von dem sich Barbara zu Beginn verabschiedet und der dann in eine immer weitere Ferne rückt) als Klammer für die Handlungsebene, auf der es um Frauen*studium, Frauen*erwerbstätigkeit, freie weibliche* Sexualität geht.

Wolffs Texte mit Bezug zu Weimar sind voll von Männer*figuren, die von den jeweiligen Romanen als gestrig charakterisiert werden und die nicht mitziehen mit dem emanzipatorisch-feministischen Aufbruch der jeweiligen Frauen*figur und ihn auch nicht unterstützen: Das gilt für Thomas und dessen Schwiegervater* aus „Eine Frau hat Mut“, die nicht mitkommen (siehe Punkt 2.2), für Georg, der „so langsam“ (MW, S. 146) ist, für Barbaras Vater*, der sich sagt: „er ist nicht mitgekommen.“ (MW, S. 197) In Teilen gilt das außerdem für Helmuth aus „Gast in der Heimat“ und Peter aus „Die Welt ist blau“, worauf unter Punkt 4.4 und 5.3 zurückzukommen sein wird. Hirschmann bemerkt zu Recht, dass „das Thema der emanzipierten Frau und ihre Auseinandersetzung mit dem konservativen Mann und seiner Umwelt“²⁵⁶ immer wieder in Wolffs Romanen begegne. Am stärksten aber ist die Figur Heiner als antimoderne und antifeministische gestaltet:

Der Roman lässt Barbaras Freund aus Kindertagen immer wieder einen Besitzanspruch gegenüber der Protagonistin formulieren [„Werde mir nicht fremd [...]!“ (MW, S. 7)], ihn in seinen Briefen eine herrische und aggressive Sprache anschlagen und Barbara dazu drängen,

²⁵⁶ Hirschmann 1976, S. 673.

eigene Unternehmungen und Ziele abubrechen und sich stattdessen seinem Leben anzuschließen (vgl. MW, S. 25, ebd., S. 48, ebd., S. 53, ebd., S. 54f., ebd., S. 274). Der Text gestaltet es dabei so, dass Heiner seinen Besitzanspruch immer wieder erneuert, der die Adressatin zum Objekt machen will, was auch syntaktisch gespiegelt wird, wenn es in den Briefen heißt:

Ich gebe mein Recht nicht auf. Meine Gedanken werden aus der Ferne arbeiten
[...]; sie kriegen Dich, sie fangen Dich, ich weiß es. [...] Das Wort, das ich auf
Deinen Lippen wissen will, wird kommen, ich weiß es [...]. Ich bin immer bei Dir
[...], Du gehst mir nicht verloren. (MW, S. 54f.)

Heiner ist vom Roman weniger als fiktive Person konzipiert, denn als Verkörperung einer Vergangenheit, die die moderne Frau* Weimars, die ausschreiten, vorwärtsgehen will, nicht in Frieden lasse und irgendwelche Erwartungen an sie stelle. Und gleichzeitig werden diese Vergangenheit und ihre Erwartungen als frauen*diskriminierend und -feindlich gestaltet: Heiner stellt sich mit aller Macht und Gewalt Barbaras Umzug, der bildhaft steht für den Versuch, ein eigenes Leben zu führen, entgegen.

Die Stoßrichtung dieses Handlungsprinzips gehört für den Roman in die Richtung einer Anti- und Vormoderne: Die Figur Heiner gehöre „auf die Felder, zu Pferden, zu frischgemähtem Gras, in Ställe“ (MW, S. 41). Während Barbara dem urbanen Raum ihrer Zeit zugeordnet wird, platziert der Text die Figur Heiner in ein archaisches Ambiente, sie lebt „auf einer Hochebene von tausend Meter[n]“ (MW, S. 199), ist „von der Welt völlig abgeschlossen“ (MW, S. 200), lebt „das Leben der Völker vor x-hundert Jahren“ (ebd.).

[Barbaras Jugendfreund lässt sich damit nicht zuletzt auch als Repräsentant jener Männer* lesen, die empfänglich waren für die Verherrlichung der „Scholle“ im Faschismus, also für die „rückwärtsgewandte Agrarromantik“,²⁵⁷ und für das misogynen Frauen*bild der nazistischen Ideologie. Das ist aber nur untergründig im Roman angelegt. Die Beziehung zwischen Barbara und Heiner weist ansatzweise auf jene Figurenkonstellation voraus, die der Roman „Gast in der Heimat“ mit den Geschwistern Claudia, die '33 emigriert, und Carl, der zum Nazi wird, voll ausarbeiten wird: die beiderseitige Entfremdung von Menschen, die gemeinsam aufgewachsen sind (siehe Punkt 4.2.1).²⁵⁸ In „Die Welt ist blau“ wird das Motiv noch einmal

²⁵⁷ Paul Riegel u. Wolfgang van Rinsum: Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 10: Drittes Reich und Exil 1933-1945. München 2000, S. 28. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Riegel/ van Rinsum 2000“ verwendet.

²⁵⁸ Vgl. Victoria Wolff: Gast in der Heimat. Roman. Amsterdam 1935, S. 231-234. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „GIDH“ verwendet.

mit dem Auseinanderdriften der Lebensentwürfe von der Protagonistin und einer ehemaligen Schulkameradin wiederholt (siehe Punkt 5.3).]

Der Roman „Mädchen wohin?“ installiert allerdings gezielt ein Spannungsverhältnis und einen Widerspruch zwischen der metaphorischen Tötung von Heiner einerseits und Barbaras Absicht andererseits, tatsächlich alle Zelte in München abzubrechen und mit Heiner zusammenzuziehen. Mehr dazu unter Punkt 3.4.

3.3 Allein gegen den Rest. Oppositionen und Kontraste als Kennzeichen der Organisation des Figurentableaus

Seine fiktive „Neue Frau“ sieht „Mädchen wohin?“ zunächst als progressive Gestalt, während die kleinstädtischen Männer* (Georg und Heiner) und die diegetische Elterngeneration (verkörpert von den Figuren: Vater*, Mutter* und der Vermieterin in München) aus Sicht der Protagonistin und des Romans ein Gestern verkörpern mit ihrem Blick auf die Rollen und Aufgaben der Frau* und auf die (weibliche*) Sexualität. Barbara steht aus ihrer eigenen Sicht und der des Romans für eine moderne Person, die raus und weg und nach vorne will:

„Du zehrst vom Vergangenen, und Deine Zukunft soll die Fortsetzung sein.“ (MW, S. 51), lässt der Text sie (zu Heiner) sagen, sie aber „schaue unruhig *in die Zukunft*.“ (Ebd., meine Hervorhebung) Stillstand hier (in der Welt, die Barbara verlässt), Bewegung und Frische in Gestalt von Barbara dort: das Setzen von Kontrasten und Oppositionen organisiert in „Mädchen wohin?“ das Figurentableau und die Charakterisierung von Figuren.²⁵⁹ In der Weise, in der Georg nicht (gesellschaftlich) reise- und abfahrbereit ist (siehe oben), sind es auch Barbaras Eltern nicht: Sie kommen „mit all der aufgeregten Lebhaftigkeit, mit der *Reiseungewohnte* die Bahnhöfe füllen.“ (MW, S. 261, meine Hervorhebung) Als eine „Reisegewohnte“ ist dagegen die „Neue Frau“ (Barbara) gezeichnet, die ständig in Bewegung ist (siehe oben), sich losmacht von der diegetischen bürgerlichen Ordnung und ihre geistige Heimat, in der sie aufwuchs, verlässt, dafür steht ihr Umzug auf der Bildebene ja.

Der Roman meint, es habe eine ständige Reibungs- und Konfliktfläche bestanden zwischen den Feminist*innen seiner Zeit und ihrer Mehrheitsgesellschaft. „Alt“ versus „neu“: In diese

²⁵⁹ „Man zehrt von den *festen* Begriffen [...]. Daran wird *nicht gerüttelt*“ (MW, S. 129, meine Hervorhebungen). „Der *behäbige* Friede [...] reizt zum Widerspruch. Die Menschen *leben harmonie-gesättigt dahin*, daß es dem Mädchen in den Fingern *kribbelt*, daß sie [...] dieses *still-scheinende Glück* Spießertum [nennt]. Sogar die schwäbische Landschaft ist *in ihrer welligen Hügeligkeit und fruchtbaren Fülle* mehr aufreizend als beruhigend friedlich. Schon der bayrische Dialekt *frischt* sie auf durch seine Derbheit. (MW, S. 131, meine Hervorhebungen)

beiden Lager spaltet der Text die Diegese auf; wobei auf erstgenannter Seite die Protagonistin und auf der anderen (beinahe) alle anderen angeordnet werden:

Die Eltern mitsamt ihren Bekannten sind aus Sicht der Hauptfigur „Menschen, die aus ihrer Substanz zehren, *sich nie mehr erneuern*. Kalkring legt sich an Kalkring, verkrustet das Mark.“ (MW, S. 129, meine Hervorhebung) An die Figur Barbara wird dagegen das Adjektiv „neu“ leitmotivisch gekoppelt. [Christoph findet, sie umwehe, „frische[] Luft, die [...] kühlt; [...] eine *neue* Art“ (MW, S. 80, meine Hervorhebung), die Titelfigur sagt, „ein *neuer* Lebensabschnitt“ (MW, S. 10, meine Hervorhebung) beginne; einer Freundin der Mutter* erscheint sie „eingekleidet für das *neue* Leben“ (MW, S. 11, meine Hervorhebung), „dieses *neue* Leben“ (MW, S. 20, meine Hervorhebung), meint Barbara, bürde ihr „eine Last von Gedanken“ (ebd.) auf, aber sie sei gespannt auf „das *Neue*“ (MW, S. 65, meine Hervorhebung). Eine „ganz *neue* Barbara“ (MW, S. 130f., meine Hervorhebung) meint Georg kennenzulernen, auf der Feier ihres Abschlusses erlebe „jeder [...] eine *neue* Barbara“ (MW, S. 287, meine Hervorhebung). Ein „neues Jahr“ (MW, S. 165) bricht an.]

Der Figur des traditionellen Bürgers, die in „Eine Frau hat Mut“ den Namen Thomas trägt und in „Mädchen wohin?“ den Namen Georg, weist Wolffs Studentinnenroman innerhalb des Koordinatensystems, das er mit seinen Figuren konstruiert, einen Platz auf der Seite der „Alten“ zu:

Ihn lässt der Text in derselben Lebenswelt wie Barbaras Eltern leben (vgl. MW, S. 11f., ebd., S. 104f.), in deren Kleinstadt und Provinz, die im Roman als ein Bildraum für die Beheimatung von allem, was unmodern sei, fungiert. Georg stattet der Text außerdem mit einem altertümlichen Idiom aus (vgl. MW, S. 31, ebd., S. 35, ebd., S. 37), und immer wieder lässt er die Protagonistin betonen, dass Georg ja den Jahren nach dem Vater* nahestehe, nur acht Jahre jünger sei als jener (MW, S. 142) und „ordentlich grau“ (MW, S. 130). „Als er ihr sagt: 'In vier Tagen feiern wir meinen 39. Geburtstag', unterdrückt sie das: Mein Gott, *wie alt*, das schon auf der Zunge liegt“ (MW, S. 139, meine Hervorhebung).²⁶⁰

Während Barbara frische Luft umgibt (vgl. MW, S. 80), so Georg der Geruch „nach einer kalten Zigarre“ (MW, S. 146). Das Feuer ist bei ihm, aus Sicht des Romans, sozusagen ausgegangen, die Kälte deutet als Metapher auf den Tod, Georgs Spitzname „Witwer“ (MW, S. 11) ebenfalls. Dass Georg von seiner gestorbenen Frau*, von der Vergangenheit, über seinen Beziehungsstatus „Witwer“ noch begleitet wird, dient dem Text als Sinnbild dafür,

²⁶⁰ In Wolffs Roman „Stadt ohne Unschuld“ heißt es: „Vierzig ist das gefährliche Alter für den Mann. Er steht an der Grenze seiner Jugend und sieht sein *Alter*.“ (SOU, S. 108, meine Hervorhebung)

dass der Typus' des traditionellen Bürgers mit seinen Beziehungsmodellen eigentlich in eine Vergangenheit gehöre, nicht mehr zeitgemäß sei. Für Georg, der schon einmal verheiratet war und nun Barbara heiraten will, gilt, wie für Heiner, dass die Zukunft die Fortsetzung der Vergangenheit sein soll (vgl. MW, S. 51).

Eine ähnliche Bildsprache wird in „Eine Frau hat Mut“ produktiv gemacht, wenn Thomas die Handlungen und Ansichten des Schwiegervaters wiederholt, der kurz darauf stirbt, (siehe Punkt 2.2) und als jemand gezeigt wird, der sich in (s)einem Zimmer, seiner Inneneinrichtung, auf der Stelle auf und ab bewegt (siehe Punkt 2.2), während sich draußen in der Diegese die Welt verändere.

Der Typus des traditionellen Bürgers sei alt und von gestern, findet „Mädchen wohin?“, der Typus und Topos der „Neuen Frau“ dagegen jung, frisch und modern.

Frau* Heubach, bei der die Protagonistin nach ihrem Wegzug von Zuhause zur Untermiete wohnt, ist vom Roman als weitere Figur angelegt, die für ein von Barbara verachtetes „Spießbürgertum“ (vgl. MW, S. 129, ebd., S. 131) steht: Die bürgerliche Witwe Heubach gehört zum bürgerlichen Witwer Georg im Koordinatensystem des Figurentableaus, bei ihr variiert der Text noch einmal die Bilder eines fortgeschrittenen Alters, eines Beziehungsstatus', der auf ein Gestern verweist, an dem gehangen wird, und eines Feuers, das ausgegangen ist: Barbara

graust [...] vor ihren rotgeschwollenen Händen, in die zwei breite Eheringe *mithineinverschwollen* sind, [...] es graust ihr vor dem Wort Witwe. Es ist ein *erkaltetes*, beklemmendes Wort, man denkt an *Scheiterhaufen* und an lange Schleier. Schließlich muß sie froh sein, daß es für sie *eine Zukunft* gibt, ein Hoffen, ein *Glimmen*. Bei der Alten ist *alles erloschen*. (MW, S. 208, meine Hervorhebungen)

Die Vermieterin gehört zugleich ins Lager von Barbaras Eltern, denn sie ist eine Mutter*figur, die das Handeln ihrer Mieterin, die als unverheiratete Frau* alleine wohnt und womöglich plant, „Männer*besuch“ zu empfangen, mit „böse[n] Augen“ (MW, S. 232) beobachtet.

In der Inszenierung, die der Roman vornimmt, kommt die junge, die „Neue Frau“ von einem wertenden Blick der diegetischen Mütter*generation, der sozusagen „Alten Frauen“, nicht los: „Rasselketten, die am Gehen hindern,“ (MW, S. 56) hängen an Barbara, die „in der Jugend gesponnen“ (ebd.) worden seien. Beim Gedanken an eine Heirat kommt es ihr vor, sie müsse eine Last loswerden, *die eine fremde Macht ihr aufgeladen hat*“ (MW, S. 149, meine Hervorhebung).

Auf der einen Seite steht die Protagonistin, auf der anderen, so erscheint es jener, eine unmoderne Mehrheitsgesellschaft, die sich gar nicht mehr erneuern will und an hergebrachten Dingen festhält – und von ihr erwartet, sich innerhalb dieser festgesteckten Linien und Grenzen zu bewegen und Altes ebenfalls fortzuführen. Das, so der Eindruck des Romans, sei die Situation, mit der es die „Neuen Frauen“ seiner Zeit zu tun hätten.

Dass das neue Zimmer der Protagonistin schon in einem fremden Stil eingerichtet ist, dem der Witwe Heubach, steht sinnbildlich für dieses Gefühl der Hauptfigur, in einem fremden Rahmen leben zu sollen, den die Alten vorgegeben haben. Die „Neue Frau“ Weimars sei aber eine, die (mit der Frauen*erwerbstätigkeit, dem Frauen*studium, der freien weiblichen* Sexualität, die ja jeweils mit Barbara verknüpft werden) den sozialen und gesellschaftlichen Raum, in dem sie sich bewegt, selber und neu definiere, und eine, die Platz für das Ausleben der eigenen Persönlichkeit schaffen, sich entfalten wolle: Diese Deutungen formuliert der Text unter Einsatz des Bilds vom Umorganisieren der Zimmereinrichtung, zu dem er seine Protagonistin als Untermieterin sogleich schreiten lässt:

Sie packt aus und ordnet in Gedanken den Inhalt dieser vier Wände, *damit er die Farbe ihrer Persönlichkeit bekomme*. Sie führt stumme diplomatische Gespräche mit der Wirtin, *um Luft zu bekommen*, [...] verrät durch mitgebrachte Bücher *Wesenszüge* (MW, S. 16f., meine Hervorhebungen).

Und schließlich leitet die Protagonistin den offenen Bruch mit der Witwe und den Auszug in eine kleine Wohnung (vgl. MW, S. 231f.) ein. Barbara befreit sich mit diesem Umzug von dem Blick ihrer Elterngeneration, denn in der neuen Wohnung gibt es keine „böse[n] Augen“ (MW, S. 232). Ihre Geschichte ist damit eine über ein weibliches* Lebensmodell, das buchstäblich Distanz nimmt von den Anschauungen der bürgerlichen Elterngeneration, inszeniert wird das auf der Bildebene mit dem doppelten Auszug, der erst weg von den Eltern, dann weg von einer neuen Mutter*figur führt, und der mit ihm verbundenen Ausdehnung des eigenen Raums, der erst ein gemietetes Zimmer und dann eine gemietete Wohnung umfasst. Die Erzählfigur einer schrittweisen Trennung, die den Strang um den für eine Vergangenheit stehenden Heiner strukturiert, wird also noch einmal wiederholt auf dem Strang über die Beziehung zur diegetischen Elterngeneration, die ihrerseits im Text für eine Vergangenheit steht.

Denn nicht nur Barbaras Elternpaar, das die Kindheit der Hauptfigur begleitet hat, auch die (geistige) Einrichtung bei der Witwe, oder: ihre Art, ihr Leben einzurichten, lässt der Roman zurück in eine diegetische Vergangenheit weisen [und zwar, meint Barbara, „in eine Epoche

der trübsten [...] Verirrungen“ (MW, S. 16)]. Sybille aus „Eine Frau hat Mut“ trennt sich energisch von Bestandteilen des alten (geistigen) Mobiliars bei ihrem Umzug, Barbara aus „Mädchen wohin?“ sortiert beim Umzug um, beide Momente sind als Metaphern für gesellschaftliche Um- und Neuorientierung verwendet. Thomas Lucka und die Witwe Heubach dagegen können *nicht* loslassen, sind diesbezüglich miteinander verwandte Figuren: Der Bürger vom Gestern der Diegese aus Wolffs Angestelltenroman kann sich nicht von seiner geistigen „Innenarchitektur“²⁶¹ trennen, die Witwe drängt die ihrige Barbara, der jungen Generation, auf. Aber die „Neue Frau“ Barbara nimmt das (geistige) Inventar der Witwe nicht an und verlässt *deren* Raum schließlich ganz, will einen eigenen für sich finden.

Sie wird damit als Gestalt gezeichnet, die aus alten Ordnungen ausbricht. Und so, wie sich bei ihren Eltern die Tage „in eine ungeschriebene Ordnung ein[spielen]“ (MW, S. 129), so will auch Georg Ordnung in seine Beziehung zu Barbara bringen, wenn er vorschlägt, „daß sie jeden Abend um sechs Uhr zusammenkommen.“ (MW, S. 128) Doch die Protagonistin wehrt ab: „Nur keine festen Zeiten“ (ebd.). „Pläne haben“ (MW, S. 145) sei „Sache der Seßhaften [...] Ich lebe in den Tag hinein“ (ebd.). Gegen die als „verkalkt“ (vgl. MW, S. 129) empfundene Denk- und Lebensweise wird im Bild der „Neuen Frau“ eine (weibliche*) Autonomie als neues Ideal gesetzt, die keinem alten „Werte“- und damit eben auch keinem Ordnungssystem mehr folgt.

Zur Dichotomie „alt“ versus „neu“, die das Figurentableau in „Mädchen wohin?“ strukturiert, tritt im Roman die Dichotomie von Provinz versus Stadt.

„Die Emanzipation von Frauen und Autorinnen“²⁶² sei, schreibt Becker mit Blick auf die Literatur der Neuen Sachlichkeit, „an den großstädtischen Raum gebunden.“²⁶³ Neugewonnene Freiheiten würden *hier* erprobt, der städtische Raum sei der Ort, „an dem das weibliche Geschlecht die Aufbrüche zur Freiheit erfährt oder erfahren kann,“²⁶⁴ und der, „wo Autorinnen resp. Frauen ihre neuen Lebenskonzepte und Lebensentwürfe realisieren.“²⁶⁵ In dieser Weise wird der Raum Großstadt auch vom Roman „Mädchen wohin?“ gedeutet, Barbara studiert, arbeitet und erlebt ein sexuelles Abenteuer erst in der Metropole und schreibt erst hier ihren schriftstellerischen Text.

²⁶¹ Kracauer 1981, S. 188.

²⁶² Becker 2003, S. 193.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd., S. 194.

²⁶⁵ Ebd.

Die Affäre mit dem Antibürger Christoph kann in diesem Zusammenhang als Rebellion gegen die Elterngeneration und als Versuch einer Befreiung aus einer konservativen Sexualmoral gelesen werden. [Dass sie in der Welt, aus der die Protagonistin kommt, gilt, zeigt sich bei den Reisen, die Georg und Barbara als unverheiratetes Gespann unternehmen: „Sie sind das Stück, über das man spricht. Sie sind in ihrer Ungebundenheit Freiwild, auf das der Klatsch Jagd macht. Erst der Trauring ist das Signal zur allgemeinen Gleichgültigkeit.“ (MW, S. 141)] Die Protagonistin von Wolffs Text steht für jene „moderne Frau“, die nach Stölken „im Zuge ihrer fortschreitenden Emanzipation [...] mit traditionellen Tabus [brach] und [...] sich auch auf sexuellem Gebiet größere Freiheiten [erlaubte].“²⁶⁶ „Eine Untersuchung des Frankfurter Instituts für Sexualforschung aus dem Jahr 1932 über die Sexualmoral ergab“,²⁶⁷ so Stölken weiter, „daß Abstinenz für kaum 10 % der ledigen Frauen in Frage komme; die meisten, insbesondere die Großstädterinnen, hätten eine sexuelle Beziehung.“²⁶⁸ In Barbaras Worten: „Immer hat man [...] dem Bedürfnis nach Anständigkeit nachgegeben“ (MW, S. 155), jetzt möchte die Protagonistin „durch kleine Kühnheiten die Gesellschaft verblüff[en]“ (MW, S. 129f.), „alles tun [...], was nicht erlaubt schien, alles tun [...], was die zu Hause verdammen.“ (MW, S. 168) Das „eiserne Feldbett der Witwe Heubach“ (MW, S. 162), ein Bild für eine als restriktiv empfundene bürgerliche Sexualmoral, „wird zum breiten Himmelbett“ (ebd.). Die ungeordneten Verhältnisse, in denen sich die Affäre mit dem Künstler bewegt [er hält Verabredungen nicht ein (MW, S. 168f.) und ist oft nicht zu erreichen (vgl. MW, S. 106, ebd., S. 122, ebd., S. 132)], stehen innerhalb des über Oppositionen organisierten Figurentableaus jenem Streben nach „Ordnung“ konträr gegenüber, das dem bürgerlichen Elternpaar und dem bürgerlichen Heiratsbewerber Georg als Eigenschaft mitgegeben wird vom Text: „*Ohne Norm, ohne Schienen*“ (MW, S. 151, meine Hervorhebung) gehe Christoph durchs Leben, meint die Protagonistin; zu ihrem Elternhaus passe er darum ganz und gar nicht: „Lächerliche Vorstellung: Christoph Groot in dieser *geordneten Umgebung*.“ (MW, S. 125, meine Hervorhebung) Dessen auch kriminelle Energie (vgl. MW, S. 161) bildet das Gegenteil zur adretten Sauberkeit in Barbaras bürgerlicher Lebenswelt, zum Duft nach Seife, der den Bürger Georg umgibt (vgl. MW, S. 146).

²⁶⁶ Stölken 1990, S. 91.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd.

3.4 Emanzipation versus Reaktion

Der Roman „Mädchen wohin?“ lässt seine Titelfigur von ihren progressiven, feministischen und emanzipatorischen Haltungen jedoch immer wieder abweichen, sie vertritt, passend zu den „Rasselketten“ (MW, S. 56), die noch aus ihrer Vergangenheit stammen und sie am Vorwärtsgen hindern (vgl. ebd.), auch antimoderne und antiliberale Positionen und Ressentiments: etwa homo- und xenophobe, die sich gegen Essad richten, mit dem Christoph ebenfalls eine sexuelle Beziehung führt (vgl. MW, S. 247, ebd., S. 251, ebd., S. 254).

Von der feministischen Positionierung im Umgang mit Männern* (siehe Punkt 3.2 und 3.3) lässt Wolffs Roman seine Hauptfigur ebenfalls immer wieder abweichen: Denn die Protagonistin kommt im Umgang mit dem Bürger Georg bisweilen durchaus dessen Sehnsucht nach einer den Mann* umsorgenden Frau* nach, deren Wirkungsstätten Küche und Heim sein sollen:

Sie empfängt ihn zum Beispiel mit den Worten: „Ich grüße Sie, in meiner neuesten Doppelrolle, Studentin und Hausfrau, und bitte Platz zu nehmen.“ (Ebd.), was bei ihrem Bekannten sogleich Wohlgefallen auslöst: „Heimelige Behausung, sie ist viel mehr Frau als ich dachte.“ (Ebd.) Sie verwandelt ihr Zimmer bisweilen doch in „ein Muster der Ordnungsliebe“ (MW, S. 26) [das oben angesprochene Bild eines Umsortierens einer konservativen (Innen-)Architektur wird also vom Roman kurz kassiert und ins Gegenteil gewendet], sie tauscht, „auf dem Gipfel hauswirtschaftlicher Tüchtigkeit“ (ebd.), im Supermarkt gesammelte Einkaufspunkte ein und bereitet Häppchen vor (vgl. ebd.), präsentiert sich als die „Hausfrau“ par excellence. Barbaras Einschätzung des Konservatismus schwankt zudem. Ihren Vertreter, Georg, sieht sie

zu den vier Tageszeiten in vier verschiedenen Beleuchtungen. Morgens: Nie wieder mit ihm auf eine Reise. Mittags: Nein, so schlimm ist er gar nicht. Nachmittags: Unmöglich, sein Benehmen vor dem Portier. Abends: Gute Erscheinung im Abendanzug. (MW, S. 30)

Barbaras wachsende räumliche Distanzierung von Heiner kollidiert wiederum mit dem schon erwähnten Wunsch, wieder in seine Nähe zu ziehen, sowie mit einem Kommunikationsstil, der den Forderungen, die der andere stellt, durchaus nachkommt: „Du hast recht, tausendmal recht, mein Brief war schlimm“ (MW, S. 49), „und entschuldige“ (MW, S. 50), schreibt Barbara, „mit der Geduld der Biedermeierfrauen“ (MW, S. 49).

Die Beziehung zu Christoph zu guter Letzt unterläuft zwar die konservative (Sexual-)Moral der diegetischen Elterngeneration, Barbara lässt sich während der Affäre jedoch ebenfalls in antifeministische Rollenmuster drängen: So konzentriert sie sich bald nur noch auf den zum „Prinz[en]“ (MW, S. 98) verklärten, den „Traum Christoph“ (MW, S. 252), „ihren bronzenen Halbgott“ (MW, S. 230), „atmet gläubig seine kleinen Liebeleien“ (MW, S. 97), „küßt ihn beinahe fromm“ (MW, S. 102), schaut immer „wieder unsicher zu ihm auf“ (MW, S. 160), um nur ein paar Textstellen zu nennen.

Die Protagonistin macht die Affäre später zwar zum Thema einer autobiografisch getönten Novelle (MW, S. 248), befreit sich also aus der Rolle eines (Sex-)Objekts, tritt stattdessen in die Position eines sich artikulierenden Subjekts, baut dabei eines ihrer Interessensgebiete, das Schreiben, aus und findet zu einem Selbstausdruck, kurz: „gewinnt einen Teil ihrer Persönlichkeit zurück, die sie in Christophs Nähe allzuleicht verliert.“ (Ebd.) Doch gleichzeitig ist sie bereit, ihr eigenes Leben erneut aufzugeben, um zu Heiner zu eilen (vgl. MW, S. 279). Die Abschlussarbeit, die kurz vor jenem Reiseentschluss entsteht, beschäftigt sich passenderweise mit der Restauration (vgl. MW, S. 269): „Man läßt die übersteigerten Forderungen der Revolution ins Nichts fallen und preist die langentbehrte alte Überlieferung als neuesten geistigen Schick.“ (MW, S. 271) Das lässt sich auch lesen als ein Kommentar des Romans zum ambivalenten Handeln seiner Titelfigur, die, das kündigt ja bereits der Titel „Mädchen wohin?“ an, nicht weiß, wohin.

Porträtiert wird in jenem Bildungsroman die „Neue Frau“ beziehungsweise die gesellschaftliche Idee einer „Neuen Frau“ als eine, die noch nicht fertig sei: Der alternative, feministische Lebensweg, der sich in ihr verkörpern soll, sei noch nicht ausformuliert, der Weg, den sie vorgeben soll, noch nicht breitgetreten, so eine Überlegung, die der Text formuliert. Realisiert sei bislang erst, meint der Roman, ein Aufbruch, er versinnbildlicht das in Barbaras Auszug.

Dorothy Price schreibt außerdem, die Faszination der Grenzüberschreitung, der Sexualwissenschaften und fließenden Genderidentitäten sei in den Weimarer Jahren die liberale Kehrseite einer konservativen Fixierung auf die Kategorisierung von identifizierbaren Typen gewesen.²⁶⁹ Den Gedanken, dass es dieses Nebeneinander gegeben habe, scheint der Roman „Mädchen wohin?“ auch zu haben; mit seiner Hauptfigur, die sowohl in die eine wie

²⁶⁹ Vgl. Price 2017, S. 159.

in die andere Richtung neigt, soll wohl auch eine mögliche Widersprüchlichkeit im Zeitgeist der damaligen Gegenwart thematisiert werden.

Und mit den ambivalenten Handlungsmustern der Hauptfigur, dem Schwebezustand, in dem sie sich befindet, denkt der Text nicht zuletzt darüber nach, ob nicht nach den feministischen Errungenschaften und Vorstößen (Stichwort Frauen*studium, stärkere Partizipation am Erwerbsleben, Infragestellung der Restriktion von weiblicher* Sexualität und Hinterfragung des Ideals einer Haus- und Ehefrau) ein Rollback drohe. „Man lässt die übersteigerten Forderungen der Revolution ins Nichts fallen und preist die langentbehrte alte Überlieferung als neuesten geistigen Schick“ (MW, S. 271): Diese schon angesprochene Passage lässt sich auch lesen als eine über den Kopf der Protagonistin hinweg formulierte Überlegung des Romans zur Frage, was aus den feministischen Bestrebungen in der Gesellschaft seiner Zeit werde, und als Ausdruck der Befürchtung, dass sich die jungen Frauen* seiner Generation rückwärts bewegen könnten.

3.5 Kleiner Schritt zwischen Autonomie und Verlorenheit. Zu einer zweiten, im Roman weniger Raum einnehmenden Ebene

Auffällig ist, dass der Roman „Mädchen wohin?“ im Zusammenhang mit seiner (gerade über die Sprache und die Vielzahl an Handlungsorten) als energetisch porträtierten Protagonistin immer wieder von Zusammenbrüchen erzählt, Zusammenbrüche sind geradezu leitmotivisch an die Hauptfigur gekoppelt: Ein Schwindelanfall (vgl. MW, S. 180) entpuppt sich als Zeichen einer Paratyphuserkrankung, wegen der es zu einem längeren Klinikaufenthalt kommt (vgl. MW, S. 183-192), die Handlung endet außerdem mit Barbaras Ohnmacht (vgl. MW, S. 298), mehrfach weint die Hauptfigur (vgl. MW, S. 167, ebd., S. 240), der Text lässt sie sagen: „Manchmal bin ich ganz verzweifelt und weiß nicht warum.“ (MW, S. 130) Liest man den Roman als reinen Unterhaltungsroman, hat man Barbaras Kollapse natürlich in Zusammenhang zu bringen mit ihren schwierigen Beziehungen zu Christoph und zu Heiner, die die Protagonistin aufwühlen. Als Zweites kann man bei der Frage nach den Ursachen der Schwächeanfälle an die in der Diegese anstrengenden, weil hier gegen den Strom gerichteten, feministisch-emanzipatorischen Rollen denken, die die Hauptfigur lebt. Und noch eine dritte Lesart ergibt sich:

In der dargestellten Welt von Wolffs Roman „Eine Frau hat Mut“ sind lauter Schwächeerscheinungen, Krankheitsanzeichen und Zusammenbrüche auf der Figurenebene (bei Haupt- und Randfiguren) installiert (siehe Punkt 2.3.2). Sie dienen dort als Metaphern der Überforderung, der Roman attestiert Versachlichung, einen Druck zur Leistungseffizienz im Fordismus und Taylorismus, Unsicherheiten, in die die Wirtschaftskrise die Leute stürze, und meint, all das Sorge für Überforderung unter den Menschen. Ansatzweise sind diese Positionen bereits in „Mädchen wohin?“ vorhanden:

Mit dem Nachnamen, den der Roman seiner Protagonistin gibt, *Warenkamp* (vgl. MW, S. 71, meine Hervorhebung), weist er darauf hin, dass er seine Hauptfigur in eine dargestellte Welt setzt, in der der Mensch das Gefühl hat, als Ware angesehen zu werden und sich als Ware verkaufen zu müssen. Das wird später auch für die Titelfigur aus „Eine Frau hat Mut“ gelten (siehe Punkt 2.3.1.3). Bereits „Mädchen wohin?“ lässt seine Barbara (in erlebter Rede) fragen: „Ist sie Typ X der Reihenlieferung 1910?“ (MW, S. 85), sie kommt sich also vor wie ein Produktartikel, der in Masse verschickt wird, alles unterliegt auch in ihrer Welt dem Zwang der Verwertbarkeit. Dementsprechend hat die Protagonistin nach der ersten Nacht mit Christoph sofort die „*Abrechnung* über dies Erlebnis“ (MW, S. 123, meine Hervorhebung) im Blick. Das erinnert an Keuns Roman „Gilgi – eine von uns“ (1931), dessen Titelfigur meint, ihr Leben liege vor ihr „wie eine sauber gelöste Rechenaufgabe“.²⁷⁰ Soltau schreibt mit Blick auf diese Textstelle: „So wie Arbeitsprozesse zerlegt, geplant und vermessen werden, soll auch das Gefühlsleben funktionieren.“²⁷¹ Und mit dieser Forderung nach Versachlichung begegnet Barbara ebenfalls der eigenen Person – genau wie Thomas Lucka, der in fast demselben Wortlaut wie Gilgi daran glaubt, dass sich sein Leben voraussehen lasse „wie die Lösung einer Rechenaufgabe“ (EFHM, S. 38). Wie die Figuren aus „Eine Frau hat Mut“ von sich selbst entfremdet (siehe Punkt 2.3.1.3), versteht Barbara ihre eigenen Emotionen und physischen Regungen nicht: Entfährt ihr einmal ein Seufzer, so „wundert“ (MW, S. 19) sie sich über ihn, genau wie über die Symptome ihrer Paratyphuserkrankung (vgl. MW, S. 180f.). Ein Bekannter meint zudem, sie sei überarbeitet (vgl. MW, S. 178). Indem Barbara gezeichnet ist als eine, die immer hart sein will [„man weint doch nicht.“ (MW, S. 167)] und nicht auf ihre eigenen Grenzen achtet, ist sie das Pendant zu jener diegetischen Arbeitswelt, die wenig Wert auf den Menschen und seine Grenzen legt und in „Eine Frau hat Mut“ auftauchen wird (siehe Punkt 2.3.1.3 bis 2.3.1.5).

²⁷⁰ Irmgard Keun: *Gilgi – eine von uns*. Roman. Berlin 2013⁶, S. 71.

²⁷¹ Soltau 1988, S. 232.

Vor den Toren des diegetischen Erwerbslebens, das Thomas Lucka ausgesondert hat, steht Barbara Warenkamp am Ende. Und sie weiß in ihrer Diegese, was Thomas in seiner erst am eigenen Leib erfahren muss: In ihrer Welt sind Leistung und hohe Abschlüsse keine Garanten mehr für berufliche oder finanzielle Stabilität und Sicherheit. „Ist man eine unter den fünfstelligen Zahlen, die ohne Aussicht die Universität verlassen und von denen man unter der Spalte 'geistiges Proletariat' mit lautem Bedauern redet?“ (MW, S. 273), lässt der Roman sie fragen, stellvertretend für alle Absolvent*innen ihrer Generation.

„Junge Akademiker konnten“, ²⁷² so etwa Büttner,

oft erst mit Verzögerung, wenn überhaupt, in den erstrebten Beruf einsteigen. [...] Die jungen Menschen waren auf dem Arbeitsmarkt überzählig. [...] Welche Ziele die Jungen auch ansteuerten, überall waren die Älteren schon da. ²⁷³

Die „überflüssige Generation“ ²⁷⁴ habe ab 1929 die Erfahrung machen müssen, auf einem überfüllten Arbeitsmarkt nicht Fuß fassen zu können, ²⁷⁵ schreibt Scriba.

Wolffs Roman „Mädchen wohin?“ sieht es ähnlich und lässt seine Protagonistin als eine Figur auftreten, die diesen Jungen, die sich überflüssig fühlten, ein literarisches Gesicht verleihen soll: „Wer braucht mich denn hier?“ (MW, S. 293), lässt der Text seine Titelfigur nach Ende ihres Studiums fragen und sie „drückend“ (MW, S. 9) eine „Ungewißheit der Zukunft“ (ebd.) fühlen.

Als eine Generation, die nicht wisse, ob sie eine Zukunft hat, zeichnet der Roman also die Jungen der späten Weimarer Republik. In der Zeitungsredaktion der dargestellten Welt lässt „Mädchen wohin?“ seine Protagonistin die Folgen der diegetischen Wirtschaftskrise besichtigen und selbst spüren:

Die Abonnentenzahl ist gesunken, die Anzeigen werden spärlicher. Abbaumaßnahmen. Wolfegger hält Sparvorträge. [...] Die Gehälter werden gekürzt, das Feuilleton beschnitten. Die fest angestellten Redakteure sollen mehr Beiträge liefern. (MW, S. 220f.)

Es herrsche „Gewitterstimmung“ (MW, S. 220). Barbara soll für ihre Reisereportagen günstigere Ziele und Routen wählen (vgl. MW, S. 221).

Dass die Verhältnisse prekär geworden seien, die Epoche des gesellschaftlichen und finanziellen Aufschwungs der bürgerlichen Schicht vorerst vorbei sei: Diese Gedanken

²⁷² Ursula Büttner: Weimar. Die überforderte Republik. Leistung und Versagen in Staat, Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur. Stuttgart 2008, S. 259. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Büttner 2008“ verwendet.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Scriba 2014, o. S.

²⁷⁵ Vgl. ebd.

werden in „Eine Frau hat Mut“ anhand des Todes von Sybilles Vater* und anhand von Thomas' traurigem Lebensweg transportiert – und in „Mädchen wohin?“ am ernüchterten Kassensturz des Bürgers Wolfegger: Diese Figur zieht

Bilanz und sieht, daß der Gewinn falsch ausgerechnet war. Ich wollte arbeiten bis fünfzig und dann genießen. [...] Und nun bin ich fünfundfünfzig und wohne möbliert in Schwabing. Ich habe alles auf eine Karte gesetzt, auf die Arbeit (MW, S. 222f.).

Und so, wie Thomas am Ende fast wie eine Sonne am Himmel untergeht [„ein Mensch geht unter an unserem Horizont“ (EFHM, S. 283)], so umgibt auch „Mädchen wohin?“ seine Figur Wolfegger mit einer Endzeitstimmung und dem Narrativ eines Untergangs, wenn dieser Bürger sich wie ein Baum vorkommt, dessen Laub sich verfärbt und abfällt. „Aussichten auf den Lebensabend sind mulmig.“ (MW, S. 224), vermerkt er. „Herbst nennen es meine Schreiber und weisen auf die bunte Färbung der Blätter.“ (Ebd.) „Senil, verkalkt, verrostet, das Ende beginnt.“ (MW, S. 227)

Der Bürger Thomas wird wie sein Schwiegervater von seiner diegetischen Gesellschaft dazu gezwungen, abzutreten (siehe Punkt 2.2 und 2.4.2), und auch der Bürger Wolfegger von seiner: „Soeben haben Sie den historischen Moment des Anfangs vom Ende erlebt, Barbara.“ (Ebd.) Dieser kurz vor dem Abtritt stehende Journalist ist zugleich, genau wie Thomas, ein Verwandter des resignierten Journalisten Miermann aus Tergits „Käsebier erobert den Kurfürstendamm“, der ziellos durch die Straßen des diegetischen Berlins läuft (vgl. KEDK, S. 308-312), dabei überall eine Verdrängung des Menschen und Menschlichen erblickt und schließlich nach seiner Kündigung (vgl. KEDK, S. 312) [und nachdem unter Leser*innen und Verlagsmitarbeiter*innen niemand das Fehlen seiner Artikel überhaupt bemerkt hat (vgl. KEDK, S. 314f.)] in jeder Hinsicht „erledigt“ von der Bildfläche verschwindet und stirbt (vgl. KEDK, S. 326). Was mit allen drei Figuren, Wolfegger, Thomas und Miermann, ausgearbeitet wird, ist die These, dass der Bürger von gestern noch geglaubt habe, sich mit dem richtigen Leistungswillen hocharbeiten und „vorwärtskommen“ zu können, die These, dass sein Arbeitsethos und seine Bildung aber gegen die Folgen der Wirtschaftskrise nichts mehr auszurichten in der Lage seien, und die These (in „Mädchen wohin?“ wird sie allerdings nur angedeutet), dass Geist in Zeiten, die von einer kalten Versachlichung geprägt seien, nicht mehr gefragt oder angesehen sei.

Aber: In dem Studentinnenroman „Mädchen wohin?“ geht es beim Strang rings um Wolfeggers Bankrotterklärung nicht so sehr darum, wie jene Figur selber ihre Situation erlebt,

sondern darum (die Szene ist aus Barbaras Sicht erzählt), wie dieser Abtritt des Bürgers aus dem diegetischen Gestern und seine traurige Bilanz von der nachrückenden *jungen* Generation aus der dargestellten Welt erlebt wird: Als junger Mensch sei man nun auf sich allein gestellt, meint Wolffs Text.

Barbara begegnet auf ihrem Weg ins Erwerbsleben einer potentiellen Vorbild- und Vater*figur und erlebt dort nur Hilflosigkeit, ideellen Bankrott und Orientierungslosigkeit mit:

Ihr habt Pech mit euern Vorfahren, ihr Jungen. Eure Vorbilder sind schlecht, Amerika und Rußland taugen nicht zur Imitation. Wohin sollt ihr euch wenden. Wir Alten sind ein langweiliges Beispiel (MW, S. 221),

lässt der Roman Wolfegger sagen. Und die Protagonistin fühlt sich als Teil einer „Herde, der der Hirte fehlt“ (MW, S. 130).

Wolffs Roman meint also, dass zwischen Autonomie und Verlorenheit bloß ein kleiner Schritt liege, der Titel „Mädchen wohin?“ enthält diese zweifache Besetzung schon: Barbara als „Neue Frau“, die sich von den Vorgaben abgrenzt, die diegetische Frauen* vergangener Generationen vielleicht einhielten, kann sich nun in ihrer Welt aussuchen, wohin sie gehen will (siehe Punkt 3.2), aber in der Wirtschaftskrise und ohne Vorbilder muss sie sich fragen, wohin eigentlich. „Werte“, Lebensmodelle, Handlungsvorgaben und die Autorität der bürgerlichen Elterngeneration werden von der „Neuen Frau“ infrage gestellt, so die Deutung, die „Mädchen wohin?“ formuliert (siehe Punkt 3.2 und 3.3), aber zugleich ist die Figurenkonstellation zwischen Barbara und Wolfegger als eine angelegt, in der sich beide Seiten wünschen, Wolfegger hätte die Möglichkeit, als Vater*figur aufzutreten, die Barbara beim Gang ins Erwerbsleben und hinaus in die Welt ein Vorbild oder eine Hilfe sein könnte.

„Barbara weiß sich nicht aufzuheben. Sie möchte katholisch sein, in eine Kirche laufen zur Beichte, irgendwohin können und weinen, ein Telefon nehmen und eine gute Stimme hören.“ (MW, S. 56f.), heißt es in Wolffs Roman.

Peukert meint, die Menschen hätten das Gefühl gehabt,

daß man seit dem Ersten Weltkrieg in ein Zeitalter höchster Instabilität eingetreten war, in dem alte Orientierungen entwertet wurden, ohne dass neue soziale und politische Orientierungen hätten Wert gewinnen können.²⁷⁶

Eine ähnliche Einschätzung der Stimmungslage formuliert „Mädchen wohin?“ mit seinen literarischen Mitteln, wenn der Text eine Protagonistin auftreten lässt, die sich wünscht, in irgendeine Kirche gehen zu können, und sich als Teil einer kopflosen Herde sieht.

²⁷⁶ Peukert 1987, S. 252.

Der Wegfall von diegetischen Instanzen und Ideen, die einmal richtungsweisend waren in der dargestellten Welt, wird auch auf die erzähltechnische Ebene gehoben (wie in den übrigen drei Romanen von Wolff, die in dieser Arbeit untersucht werden), wenn eine übergeordnete, die Erscheinungen der dargestellten Welt sortierenden und kommentierenden Erzählstimme ausgestrichen wird; die Texte sind in heterodiegetisch-interner Fokalisierung und im vorwiegend dramatischen Modus erzählt.

In den letzten Zeilen des Romans „Das weiße Abendkleid“ wartet die Figur Sonja

auf ein Schlußwort von Charles. Er war ein Dichter und hätte die Verpflichtung dazu gehabt. [...] Aber er sagte nichts [...]. Also blieb es mir überlassen, das Schlußwort zu sagen. (DWA, S. 240)

So alleine steht auch die Hauptfigur von „Mädchen wohin?“ da. In der Weimarer Republik bleibt nach Einschätzung des Romans die junge Generation allein mit den (Sinn- und Richtungs-)Fragen. Fragen wie „Was wäre wert, einen Menschen dranzugeben?“ (Ebd.) und „Woran soll ich mich denn von nun an halten?“ (MW, S. 222) richtet die Protagonistin bezeichnenderweise an sich selbst. Es gibt in Barbaras Erleben keine Instanz mehr, die auf solche existentiellen Angelegenheiten eine Antwort wüsste. Der „Trost“ des Redakteurs und sein „Ratschlag“ bleiben einsilbig und inhaltsleer: „Ihr hättet alle eine sichere Zukunft verdient“ (MW, S. 221).

Die in Kracauers Text „Die Angestellten“ auftauchenden Figuren, die sich als heimatlos gewordene Bürger unter Angestelltenfiguren bewegen,²⁷⁷ haben das Gefühl, sie gingen „ohne eine Lehre, zu der sie aufblicken, ohne ein Ziel, das sie erfragen könnte[n]“.²⁷⁸ Diese Figurencharakterisierung trifft auch auf Barbara Warenkamp zu.

Ihre Sprünge von liberalen, modernen hin zu reaktionären, antiliberalen Positionen und vom Feminismus in den Antifeminismus (siehe jeweils Punkt 3.4) werden vom Roman darum nicht zuletzt auch als Ausdruck einer solchen Haltlosigkeit inszeniert. Und in diesem Zusammenhang lassen sich die ständigen Reisen und Autofahrten der Figur zugleich als Variante des Motivs vom unsteten Herumirren begreifen, das später dem geistig obdachlosen Thomas Lucka beigegeben wird (siehe Punkt 2.4). Weil die Protagonistin aus „Mädchen wohin?“ autonom, und das heißt für den Roman auch: ohne Anbindung an eine autoritative personelle oder institutionelle Instanz und ohne Begleiter*innen, durchs Leben geht, besitzt sie nach Ansicht des Textes, metaphorisch gesehen, so wie Thomas keine Heimat und bewegt

²⁷⁷ Ich behandle Kracauers kleines Buch als künstlerische Literatur und die Gestalten im Text als literarische Figuren, wie mehrfach gesagt.

²⁷⁸ Kracauer 1981, S. 88.

sich gleichsam ohne festen (inneren) Wohnsitz zwischen verschiedenen Orten, Personen und Rollen:

„Pläne haben“ (MW, S. 145), meint Barbara, „ist Sache der *Seßhaften* [...]. Ich lebe in den Tag hinein“ (ebd., meine Hervorhebung). Ihr einstiges Zimmer im Elternhaus erscheint ihr „ganz unwirtlich, kühl und unbelebt“ (MW, S. 39), denn sie hat dort keine Heimat mehr. Dass Barbara kein Zuhause besitzt (vgl. MW, S. 258), wird von Georg mit Sorge wahrgenommen. Die relative Unanschaulichkeit der Schauplätze in „Mädchen wohin?“ lässt ebenfalls nicht so richtig greifbar werden, wo genau sich die Protagonistin eigentlich befindet, und transportiert damit ebenfalls ein Gefühl von Verlorenheit und Ortlosigkeit. Wolffs Text zählt zu jenen Romanen, die „im Zeichen der sich auflösenden und zerrissenen Weimarer Zeit“²⁷⁹ stehen. In ihnen, schreibt Soltau, sei „nicht mehr die geschlossene Form [...] der künstlerisch adäquate Ausdruck der sich zum Faschismus hin entwickelnden Gesellschaft, sondern das Fragment“,²⁸⁰ zu dem für Soltau unter anderem „Subjekte ohne Identität“²⁸¹ gehören. Vor dieser Folie ist der Umstand eben auch zu sehen, dass die Hauptfigur von „Mädchen wohin?“ unbefestigt ist [dass sie sich also zwischen verschiedenen Tätigkeitsbereichen und Studiengebieten, zwischen einander widersprechenden Geisteshaltungen sowie zwischen Männern* aus unterschiedlichen Lebenswelten und zwischen entsprechenden Beziehungsmodellen hin und her bewegt und ständig (mit dem Auto) unterwegs ist, zudem zwei Mal umzieht]. Auch das um Barbara angeordnete Geschehen ist nicht wirklich befestigt oder zentriert: weder steht das Liebes-, Sexualitäts- oder Freundschaftsmotiv allein im Vordergrund noch die universitäre oder journalistische Entwicklung der Hauptfigur. Vielmehr löst sich die Handlung in ein Nebeneinander unterschiedlicher Stränge auf. Ein Rezensent schrieb 1935, der Text handle von „sex, love and marriage questions, social and economic problems and attitudes, trends in letters and the arts, in a word almost all the problems of life and death itself.“²⁸²

Und diese Handlung findet keinen Abschluss. Denn das Ende des Textes ist offen. An diesem Schluss lässt sich der vom Roman entworfene Schwebezustand der Protagonistin zwischen Befreiung (aus ihren alten Ordnungen) und Verlorenheit beziehungsweise zwischen der Bereitschaft zum progressiven Ausschreiten und der Unsicherheit mit Blick auf die (berufliche und finanzielle) Zukunft besonders gut festmachen. Denn als Leser*in weiß man

²⁷⁹ Soltau 1988, S. 234.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Howard 1935, S. 185.

am Ende nicht genau, wie und wo Barbaras Leben weitergehen wird. „Nicht zufällig“,²⁸³ so Soltau, würden „die Romane Irmgard Keuns [„Gilgi – eine von uns“ und „Das kunstseidene Mädchen“, TW] [...] auf dem Bahnhof [enden] und nicht zufällig“²⁸⁴ würde „Marieluise Fleißers Frieda Geier den Bezirk [verlassen]“,²⁸⁵ die Autorinnen seien „mit ihren Frauen unterwegs. Wohin die Reise gehen wird, das wissen sie zu Beginn der 30er Jahre noch nicht.“²⁸⁶ Gleiches gilt für Barbara Warenkamp und Wolffs Text, in dem „Bahnhofsluft“ (MW, S. 14) weht, das Ende offen ist und das Kommende im Dunkeln (vgl. MW, S. 299) liegt.

[„Eine Frau hat Mut“ trägt übrigens am Ende ebenfalls fragmentarische Züge: Thomas' sozialer „Fall“ findet keinen Eingang mehr in eine Geschichte, als desintegrierter Erzählfaden läuft der dieser Figur gewidmete Strang am Ende ins Leere, wenn es, wie gesagt, heißt: „Ein Mensch geht unter an unserem Horizont. Wie er vertreibt, wissen wir nicht.“ (EFHM, S. 283)] Verlorenheit meint in „Mädchen wohin?“ aber nicht nur die Aussicht auf ein desintegriert Sein im diegetischen Arbeitsmarkt und nicht nur eine geistige Obdachlosigkeit infolge eines Wegfalls einstiger diegetischer Rollenvorbilder, andeutungsweise taucht daneben auch der Topos einer Vereinzelung und Anonymität in Großstädten der Moderne auf. Am Fenster ihres Zimmers lässt der Roman nämlich eine einsame Protagonistin (vgl. MW, S. 93) nach draußen schauen und sie wie durch einen Spiegel nur Menschen sehen, die sich hintereinander als Einzelpersonen vorbeibewegen:

Das Mädchen da auf dem Rad hat ihren Rock wie einen Fächer umgestülpt. Der Mann trägt eine Schuhschachtel wie ein Heiligtum, der da schlenkert plump beide Arme [...]. Ein kleiner Dicker und eine große Behäbige wackeln mit einem Schritt Abstand vorüber, stumm, stumpf; was könnten sie sich auch noch zu sagen haben. Ein Radler, noch ein Radler, wieviele Räder hier wohl fahren (MW, S. 92f.).

Das Wort „allein“ hallt wie ein Echo durch die Diegese:

„Man ist allein, ganz allein.“ (MW, S. 225) „Jeder ist allein, Heiner, Iseller, der Redakteur. Und sie, ist sie nicht auch allein?“ (Ebd.) „Es ist jeder auf seine Fassung allein.“ (MW, S. 226) „Durchkommen, überwinden, ganz allein. Alles andere ist Unsinn. Man ist allein; [...]. Jeder eine Welt für sich.“ (MW, S. 296)

(In diesem Zusammenhang ergibt sich eine zusätzliche Lesart der Affäre mit Christoph und ihres hohen Stellenwerts für Barbara: In der Sexualität wird die Überwindung eines Einsamkeitsgefühls gesucht.)

²⁸³ Soltau 1988, S. 235.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd.

In der Gesellschaft jenseits der erzählten Welt des Romans, also in der von Victoria Wolff und ihren Zeitgenoss*innen, vermochte in das Vakuum, das der Wegfall von Glaubensinhalten, einer „Glaubensgemeinschaft“ und von autoritativen Instanzen zurückgelassen hatte, der nazistische Führerkult zu stoßen, der Hitler bekanntlich als den Erlöser aus der Wirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit und den vermeintlichen Demütigungen durch den Versailler Vertrag inszenierte. Durch den Führerkult und die Verehrung ihrer Toten stiftete „die politische Religion Nationalsozialismus“²⁸⁷ „Identität und kollektiven Sinn“,²⁸⁸ wie Bauer schreibt. Und „an die Stelle der gespaltenen Gesellschaft sollte die geeinte Nation treten.“²⁸⁹ Schon Hitlers Auftritte, die im Vorfeld der Landtagswahlen vom Frühjahr und Sommer '32 stattfanden, also zu jener Zeit, in der die hinteren Abschnitte von „Mädchen wohin?“ spielen, waren nach Bauer „von ungehemmter religiöser Aufladung“.²⁹⁰ Hitler „sprach nicht einfach zu profanen Parteianhängern, sondern predigte bedingungslos Glaubenden.“,²⁹¹ solchen Menschen vielleicht, die wie die fiktive Barbara eine Kirche suchten, in die sie gehen konnten. Glaubensinhalt Nummer eins und Grundlage des neuen Wir-Gefühls wurde die „Volksgemeinschaft“, deren Herstellung ab Frühjahr '33 zu Hitlers „erklärten Zielen“²⁹² gehören sollte. Wer ihr angehören sollte und wer nicht, ist bekannt.

„In die Entfernung hinein starrt man in glanzloses Döner“ (MW, S. 299), lautet die Einschätzung einer aus meiner Sicht nullfokalisierten Stimme am Schluss von Wolffs Roman, dessen erzählte Zeit 1932 endet. Dieser Satz lässt sich auf dreierlei Weise lesen.

Erstens: Die Orientierung einer jungen Frau* an der traditionellen Geschlechterrollenverteilung und die Ausrichtung ihrer Biografie auf die Ziele hin, einen Ehepartner zu finden und Mutter* zu werden, sorgten auf der „Plusseite“ vielleicht noch dafür, dass der Lebenslauf wenigstens zu überschauen und planbar war, aber das Licht, das vielleicht einmal für manche von einer Eheschließung und Familiengründung ausging und den Weg vorgab, sei für die feministischen jungen Frauen* der Weimarer Zeit erloschen.

Zweitens habe, diese Position schwingt ebenfalls mit, auch vom politischen und wirtschaftlichen System kein Glanz mehr geleuchtet, habe sich in ihm keine Idee gezeigt, an

²⁸⁷ Bauer 2008, S. 179.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Winkler 1993, S. 303.

²⁹⁰ Bauer 2008, S. 179.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Gellately 2003, S. 26f.

die man als junger Mensch noch hätte glauben können. „Es ist dunkel oben, die Spitzen leuchten nicht“, ²⁹³ heißt es bei Kracauer.

Im Gegenteil, das ist die dritte Lesart, die der oben zitierte Satz über den Blick in ein „glanzloses Döster“ (MW, S. 299) zulässt: Man müsse womöglich befürchten, dass die angespannte wirtschaftliche Situation, die in der Diegese thematisch aufgegriffen wird, keinen guten Ausgang nehmen werde, und dass ein von der Rechten geschürter Hass, der im Roman selbst nicht vorkommt, auf den aber an seinem Ende angespielt wird, weiter an Boden gewinnen könnte. Den Journalisten Wolfegger lässt der Text als Reaktion auf die Frage „Was sehe ich in der Zukunft?“ (MW, S. 223) sagen: „Nichts, das wert wäre, erlebt zu werden.“ (Ebd.) Und der Journalistin Barbara legt der Roman die Worte in den Mund: „Sinnlos ist es, auf dem Krater Europa zu bleiben und zu warten, bis er explodiert“ (MW, S. 279).

Das Kindheitsmotiv, das in „Eine Frau hat Mut“ als Topos eines verlorenen Goldenes Zeitalters zitiert und als Metapher für einen Sehnsuchtsort seiner Figuren fungiert, der außerhalb ihrer harten (von der Wirtschaftskrise und von diversen Umbrüchen geprägten) Welt liegen soll, wird in diesen Funktionen bereits in „Mädchen wohin?“ verwendet. Wie das Paar aus „Eine Frau hat Mut“ (siehe Punkt 2.3.4) begleitet die vordergründig progressive Protagonistin aus „Mädchen wohin?“ eine Sehnsucht nach einer Kindheit, in der Sicherheit und Sorglosigkeit herrschen:

So überkommt sie bisweilen „Heimweh nach irgendeinem“ (MW, S. 187), und wehmütig denkt Barbara zurück an „diese herrliche Jugend, die Wanderungen, die Schularbeiten, den Sport, die Streiche.“ (MW, S. 76) „Sie möchte wieder einmal herzlich lachen können“ (MW, S. 159),

wie damals, als Papa in der Gartenschaukel saß, oder als Heiner Kirschkerne unsichtbar vom Baum auf Tante Mina spukte [sic!], und sie sich reihum auf sechs Gartenstühle setzte, ehe der Werfer ruhte. (Ebd.)

„Nach den seltsamsten Dingen sehnt sich das Mädchen. Nach Harzduft in einem Tannenwald, nach ihrer Porzellantasse mit dem Goldrand. Vielleicht ist das nichts anderes als *Heimwollen*.“ (MW, S. 192, meine Hervorhebung) Mit ihrer Sehnsucht nach einem Leben in der Natur und nach einer zurückliegenden Zeit steht Wolffs Figur nicht allein da. „Die sozialdemokratische Jugend ging ebenso 'auf Fahrt' wie der bürgerliche 'Wandervogel'“, ²⁹⁴ so Winkler. Dabei seien „das Zurück zur Natur und der Kult der Gemeinschaft [...] vielfach das [gewesen], was sie

²⁹³ Kracauer 1981, S. 104.

²⁹⁴ Winkler 1993, S. 298.

auf den ersten Blick zu sein schienen: die Flucht in eine verklarte Vergangenheit.²⁹⁵ Und gerade, als die Protagonistin an der Schwelle zum Eintritt ins Erwerbsleben steht, will sie zum Freund ihrer Kindheit eilen und mit ihm zusammenleben, weit weg von Deutschland, auch dieses Handlungsmoment lässt sich als ein Bild für die Sehnsucht nach einer Kindheit lesen. Sie wird zunächst vom Text gegen die krisengeprägte diegetische Gegenwart von 1932 gesetzt: Heiner, den Mann* der Vergangenheit und Repräsentanten einer (verlorenen) Kindheit, siedelt der Roman in einem „Paradiesgarten“ (MW, S. 199) an: Seine „Hütte steht in einem riesigen Garten, in dem Trauben wachsen, daß man sich totessen könnte“ (MW, S. 200), es duftet nach „Rosen und Melonen“ (MW, S. 204). Barbara hat lauter angespannte Beziehungen, zur Vermieterin, zu Georg, zu Christoph, zu Heiner und latent zur Familie, aber in dem Garten gibt es anscheinend (!) keine Konflikte, im Paradiesgarten ist auch nicht mit Krisen und Ängsten (durch die Wirtschaftskrise und drohende Erwerbslosigkeit) zu rechnen, und auch die Vereinzelung (einer „Neuen Frau“ und eines Lebens im urbanen Raum) schiene überwunden, die „früher[e] Gemeinsamkeit“ (MW, S. 279) mit dem Freund aus Kindertagen könne endlich wiederkehren. Doch den Paradiesgarten gibt es in der Diegese, in Entsprechung zu der religiösen Leerstelle, die in der erzählten Welt klappt (siehe oben), nicht: Der Roman inszeniert den vermeintlichen Paradiesgarten der Diegese als einen von Plünderern und Mördern besetzten Raum (vgl. MW, S. 200f.). Der Paradiesgarten als Projektionsfläche für Imaginationen von einem „anderen“ Leben steht für die junge Protagonistin Barbara nicht zur Verfügung.

Sie habe – als Vertreterin einer jungen und verlorenen Generation – nichts, wovon sie träumen und an das sie glauben könne, wird mit der Metapher eines geklauten Paradieses noch einmal gesagt: Derjenige Raum, an dem Träume und Glaubensinhalte platziert werden könnten, ist in der Diegese für Barbara nicht mehr da.

Eine ähnliche Gedankenfigur wird noch einmal wiederholt, wenn die Kindheit, wie der verwandte Paradiesgarten als Platzhalter für Imaginationen von einem „anderen“, idealeren und reineren Leben zitiert, aus der Diegese verschwindet: Der Sandkastenfreund existiert nicht mehr, erst gibt der mittlerweile Erwachsene frauen*feindliche Töne von sich, dann stirbt er ganz. In „Eine Frau hat Mut“ wird diese Struktur mit einer diegetischen Großstadt, in der außer Eva keine unschuldigen Kinder mehr wohnen, wiederholt und weiter ausgebaut. Weimars urbane Räume in Zeiten der Wirtschaftskrise werden in dem Angestelltenroman, und

²⁹⁵ Vgl. ebd.

ansatzweise bereits in „Mädchen wohin?“, hier über die Bildsprache eines gekaperten Paradieses und einer gestorbenen Kindheit, als Orte charakterisiert, die hart und kalt seien, die nichts Traumhaftes und keine Reinheit mehr beherbergen würden.

München sei, findet Barbara, ohne ihren zum Halbgott verklärten Christoph (siehe Punkt 3.4),

ein trostloser Steinhafen [...]. Ein enges Häusermeer, eine Regen- und Matschstadt, eine Ansammlung lächerlicher Menschen und Gesetze, ein Bündel von Widerwärtigkeiten und Sinnlosigkeiten, ein völlig unnötiger Aufenthalt, der nicht rasch genug abgekürzt werden kann. (MW, S. 176f.)

Wenn sich die Titelfigur aus „Mädchen wohin?“ und das Paar aus „Eine Frau hat Mut“ nach einem „anderen“ Raum sehnen, für den die Imaginationen eines (verlorenen) Goldenen Zeitalters, eines Paradieses und einer Kindheit als Bildgeber dienen, weisen beide Texte auf den Roman „Die Welt ist blau“ voraus, in dem über ein „anderes“ Leben und „andere“ Werte, darüber, wie sie aussehen und wo sie zu finden sein könnten, genauer nachgedacht wird (siehe Punkt 5.4 und 5.6). In „Mädchen wohin?“ ist dieser Platz noch schwarz und leer, man schaue in glanzloses Döner (siehe oben).

Allerdings vermeidet es „Mädchen wohin?“, wie „Eine Frau hat Mut“, mit einem pessimistischen Schluss zu enden, und installiert stattdessen einen – unbestimmt bleibenden – buchstäblichen Hoffnungsschimmer in seiner letzten Zeile. Eine Stimme sagt am Ende, fast direkt zu den damaligen Leser*innen des von der Wirtschaftskrise begleiteten Jahres 1932:

Das Leben erlaubt keinen Aufenthalt. Man muß tapfer sein und fertig werden. In die Entfernung hinein starrt man in glanzloses Döner; aus der Entfernung heraus leuchtet ein zärtliches Licht. (MW, S. 299)

Mit dem Wissen um das, was kommen sollte, wäre jener Satz wohl nicht installiert worden.

4. „Gast in der Heimat“. Das Ende Weimars aus der Perspektive einer deutsch-jüdischen Familie aus dem gehobenen Bürgertum

4.1 Handlung des Textes, erzähltechnische Perspektivierung, meine an den Roman gerichtete Fragestellung

„Gast in der Heimat“, im Herbst '35 bei Querido erschienen, erzählt das Erstarken des Faschismus' aus dem Blickwinkel einer fiktiven, in einer Württembergischen Kleinstadt lebenden deutsch-jüdischen Familie aus dem Großbürgertum, den Martells. Die Martells sind in ihrer Heimatstadt zunächst fest verankert: Josef Martell führt mit den vier Brüdern* eine im Familienbesitz befindliche Textilfabrik (vgl. GIDH, S. 69, ebd., S. 193), deren Grundstein um 1870 herum gelegt wurde (vgl. GIDH, S. 69), und er wird 1927 zum Vorstand der Handelskammer ernannt (ebd.). Der prachtvoll ausgestattete Speisesaal anlässlich des 60. Geburtstags von Josef (vgl. GIDH, S. 67) dokumentiert den Wohlstand der Martells im Jahr '27. Zur Feier erscheinen zahlreiche Gäste, treffen viele Glückwünsche ein. Und der Erfolg scheint sich fortzusetzen: Josefs Sohn* Helmuth, die männliche* Hauptfigur, ist Jurist und startet mit sehr guten Aussichten ins Erwerbsleben, heiratet im Verlauf der erzählten Zeit (die nichtjüdische) Claudia Dortenbach, die Naturwissenschaften studiert hat und die weibliche* Hauptfigur ist, beide gründen eine Familie. Doch nach und nach distanzieren sich die nichtjüdischen Freund*innen, Bekannten und Kolleg*innen. In Mitsicht wird die wachsende Marginalisierung der diegetischen Jüd*innen und den Beginn der Verfolgung von diegetischen Gegner*innen der NS-Politik erzählt. Der Handlungsort wird von „Gast in der Heimat“ nicht genannt, und damit sendet der Roman das Signal, dass seiner Ansicht nach seine Geschichte fast überall in Deutschland spielen könnte. Der Schwerpunkt des Erzählten liegt auf dem, was in den ersten Monaten des Jahres '33 der dargestellten Welt geschieht. Rund 150 Seiten (vgl. GIDH, S. 165-313) sind auf diese Zeitspanne verwendet, was ziemlich genau der Hälfte des Romans entspricht.

Als Erzählerin fungiert die Figur Claudia Martell. Als 29-Jährige blickt sie im Sommer '33 (vgl. GIDH, S. 265, ebd., S. 276, ebd., 280) in schriftlichen Aufzeichnungen, meistens den Plural („wir“, „uns“) verwendend, auf das Leben im Kreise von Familie und Bekannten während der vergangenen Monate und Jahre. Sie ist mittlerweile mit ihren beiden Kindern in die Schweiz emigriert und wartet dort auf den Nachzug ihres Mannes*. Eine Besonderheit in

der Perspektivierung besteht darin, dass die Erzählerin diejenige Wahrnehmung nachzeichnet, die sie und ihre Angehörigen während des jeweils *erzählten* Zeitpunktes gehabt haben, sie versetzt sich zurück.

Wolff selbst hielt den Roman für ihre wichtigste Arbeit unter den während des Aufenthalts in Ascona entstandenen Texten.²⁹⁶ Er kann heute, wie Lion Feuchtwangers Roman „Die Geschwister Oppermann“ (1933) (der mit „Gast in der Heimat“ ja einige inhaltliche und erzähltechnische Punkte teilt)²⁹⁷ als ein literarisches „Zeugnis von der Vorgeschichte der Shoah“²⁹⁸ gelten. Wolff nennt „Gast in der Heimat“ einen Erlebnisroman.²⁹⁹ Die Reichsschrifttumskammer setzte den Text wenig überraschend auf den „Nachtrag I zur Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“.³⁰⁰ Der Roman ist rückblickend einer der ersten, die sich dem Thema Erdrutsch von '33 stellen und eine literarische Auseinandersetzung mit ihm vorlegen. Das Manuskript des Textes umfasste 600 Seiten und wurde auf Wunsch des Verlags um die Hälfte gekürzt.³⁰¹

Der von einem damaligen Rezensenten notierte nüchterne Ton³⁰² von Wolffs Roman verbindet ihn mit den anderen hier bisher untersuchten Texten der Autorin: „Gast in der Heimat“ ist wie die übrigen in dieser Arbeit bislang analysierten Romane von Wolff den ästhetischen Prinzipien der Neuen Sachlichkeit verpflichtet. Er will die Illusion eines unmittelbaren Zeitzeug*innenberichts erzeugen, geschrieben aus der Feder jener Figur, die als Erzählerin fungiert, statt den Eindruck eines in sich komponierten literarischen Textes, der der Roman natürlich in Wahrheit ist.

„Gast in der Heimat“ schaut als *künstlerischer* Text auf die Zeit von Weimars Untergang, und ich möchte danach fragen, wie der Roman seinen Themenkomplex gestaltet, also wie seine Überlegungen und Ansichten zu dem, was in Deutschland damals geschah, seine (subjektiven) Eindrücke, sein Blick auf Menschen seiner Zeit lauten, und welche Verfahren er auf welche

²⁹⁶ Vgl. Hirschmann 1976, S. 669.

²⁹⁷ Bei Feuchtwanger blickt ja ebenfalls eine wohlhabende deutsch-jüdische Familie aus dem Bürgertum aufs Geschehen der Diegese, und hier wie dort erkennt die Gruppe die Tragweite des Antisemitismus zunächst nicht, sieht sich aber mehr und mehr ausgegrenzt. In beiden Fällen ist ein größerer Familienbetrieb vorhanden, und hier wie dort stehen mehrere Brüder* in den mittleren Jahren der Familie vor – um nur die augenfälligsten Parallelen zu nennen. Vgl. Lion Feuchtwanger: Die Geschwister Oppermann. Roman. Ungekürzte Ausg. Frankfurt a.M. 1981.

²⁹⁸ Stephan Braese: Versetzte Gleichzeitigkeit. Darstellungen bis 1949. In: Shoah in der deutschsprachigen Literatur, hrsg. von Norbert Otto Eke u. Hartmut Steinecke. Berlin 2006, S. 21-42, hier: S. 22. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Braese 2006“ verwendet.

²⁹⁹ Victoria Wolff, zitiert nach Heimberg 2005, S. 297.

³⁰⁰ Vgl. Heimberg 2005, S. 279.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 280.

³⁰² Vgl. Nyman 1936, S. 401.

Weise zur Umsetzung seiner Gedanken produktiv macht: bildliche Verfahren, erzähltechnische Verfahren, Verfahren der Gestaltung des Figurentableaus, der Topografie der Diegese, der Handlungsebene. Hier und da werden, wie in den vorangegangenen Kapiteln, zusätzlich Stimmen anderer Autor*innen, Texte und Gattungen zu hören sein, die ebenfalls auf die Zeit zurückgeblickt haben.

4.2 Die Augen weit geschlossen

4.2.1 Rückzug aus Selbstschutz. Verkleinerte Diegese

Die Hauptfigur und Erzählerin von „Gast in der Heimat“ bekommt noch im März 1933 gesagt: „Sie haben ja keine Ahnung, was vorgeht, Claudia.“ (GIDH, S. 172) Erst in jenem Monat beginnt sie, sich darüber zu wundern, „welcher Art *draußen, jenseits meines Raumes*, Menschen lebten“ (GIDH, S. 176, meine Hervorhebung). Bis ins Jahr '33 hinein lässt der Roman zunächst keine der Figuren der Familie Martell-Dortenbach wirklich aus der kleinen Welt hinausschauen, die von Angehörigen, Freund*innen und Partner*innen gebildet wird; mit Ausnahme von Helmuths Onkel Jonathan, der im Jahr '25 als Warner auftritt und in seiner Welt einen Tag kommen sieht, der „alle Kraft, allen Mut, alle Zukunft und alle Liebe [einfordern]“ (GIDH, S. 33) werde, worauf zurückzukommen sein wird.

Der Roman entwirft eine, lokal gesehen, kleine Diegese, und er variiert die Metapher eines nach außen hin abgeschlossenen oder distanzierten Ortes, an dem seine Hauptfiguren (innerlich) leben, in zahlreichen Wiederholungen:

So lässt er Claudia und Helmuth im Jahr 1927 in ein „Turmhaus“ (GIDH, S. 72) ziehen (vgl. GIDH, S. 71-73), von dem aus sie auf ihre diegetische Umwelt blicken. Claudia gefällt an dem Haus am meisten das „Turmgemach, *ein völlig abgeschlossener, kreisrunder Raum*“ (GIDH, S. 72, meine Hervorhebung). Helmuth verlässt ebenfalls „nicht gern von ungefähr seinen *Kreis*“ (GIDH, S. 102, meine Hervorhebung). Im „Turmgemach“ (ebd.) und „Turmhaus“ klingt der Elfenbeinturm mit an. Die Erzählerin und ihr Mann* treten ferner fast nie aus ihrer Kleinstadt heraus, von Ausflügen irgendwohin oder von Besuchen in umliegende Ortschaften ist nicht die Rede. All das wird vom Text als Metapher dafür verwendet, dass seine Hauptfiguren einen geistigen Schutzraum und gedanklichen Kreis, einen inneren Ort, an

dem man zuhause ist, nicht verlassen. Lediglich ihren Urlaub verbringt das Paar woanders als an ihrem (inneren) Ort, dann aber außerhalb von Deutschland.

Es geht im Roman um Menschen, die Deutschland als ihre Heimat sahen und sich nicht wirklich vorstellen konnten oder nicht wirklich wahrhaben wollten, dass sich ihr Land und die, mit denen sie zusammenlebten, aus irrationalen Gründen gegen sie wenden würden, und die sich aus Gründen der Abwehr innerlich zurückzogen, verdrängten und nicht sehen wollten, was brodelte, um sich selbst und die Liebe für die Heimat und die Mitbürger*innen zu schützen.

Das Gros der Handlung siedelt „Gast in der Heimat“ in *Innenräumen* an, von Wohnungen und Häusern, die einen kleinen Radius abstecken und dicht beieinanderliegen, auch dies dient der literarischen Gestaltung eines Rückzugs seiner Figuren in eine kleine, eigene, vermeintlich sichere Welt, eines Rückzugs, der in Richtung „innere Emigration“ geht.

Die Wohnung von Claudia und Helmuth ist zum Beispiel mit dem Haus, in dem Helmuths Eltern wohnen, „durch einen Gartenweg verbunden“ (GIDH, S. 40). Das Haus, in das das Paar anschließend zieht, liegt ebenfalls „*nicht weit weg* von der Heidestraße und den Eltern.“ (GIDH, S. 72, meine Hervorhebung) Enge Beziehungen pflegen Helmuth und Claudia zu Helmuths Cousine Lisbeth und ihrem Mann* Paul, die „in einem kleinen Häuschen am Feuersee, *nicht weit weg von uns*“ (GIDH, S. 104, meine Hervorhebung), leben, auch Helmuths früherer Kommilitone Franz Kleinbach wohnt mit seiner Frau* Maria „in einer kleinen Wohnung oben auf dem Föhrenberg *ganz in unserer Nähe*“ (GIDH, S. 117, meine Hervorhebung).

Und wenn der Roman seine Figuren auf (geistigen) Anhöhen und (geistigen) Ausguckpunkten ansiedelt [siehe Turmhaus, Turmgemach, „oben auf dem Föhrenberg“ (GIDH, S. 117)], dann scheint für sie die diegetische Umgebung anders, nämlich sanft und idyllisch, dank der Entfernung. Auf den Straßen ihrer Welt schaut sich Claudia nie um.

Im außerdiegetischen Deutschland schwelte „von 1930 bis 1932 [...] ein latenter Bürgerkrieg.

Als erbitterte, unversöhnliche Gegner“,³⁰³ so Bauer,

standen sich die paramilitärischen Organisationen der Nationalsozialisten und Kommunisten, also SA und Roter Frontkämpferbund [...], gegenüber. Dazu kamen der Stahlhelm als Wehrverband der nationalkonservativen Rechten und auf der demokratischen Linken der SPD-nahe Reichsbanner beziehungsweise die als Antwort auf die Harzburger Front gegründete Eiserne Front.³⁰⁴

³⁰³ Bauer 2008, S. 175.

³⁰⁴ Ebd.

Angefangen hatten die Kämpfe bereits 1927.³⁰⁵ Und besonders in den Wochen vor der Reichstagswahl im Juli '32 waren „blutige Zusammenstöße, Schlägereien, Straßenschlachten, Überfälle, Sprengstoffattentate, Schießereien, Mordanschläge, zahlreiche Tote, zahllose Verletzte [...] alltägliche Erscheinungen“.³⁰⁶ Diese Sommermonate „zählten zur blutigsten Zeit in der Geschichte der Weimarer Republik.“,³⁰⁷ so Kluge. Und „nach der Wahl“, ³⁰⁸ betont Bauer, „setzte sich die Gewalt unvermindert fort, wobei jetzt zum allergrößten Teil Nationalsozialisten die Täter waren.“³⁰⁹ Millionen Menschen waren in diese Kämpfe verwickelt,³¹⁰ wie Gellately notiert.

In „Gast in der Heimat“ heißt es: Die Lichter der Stadt „und alle Geräusche drangen so unwirklich fern herauf, *daß sie uns nichts anhaben konnten*“ (GIDH, S. 120, meine Hervorhebung). Und an den Schauplatz des „Turmhauses“ der Hauptfiguren knüpft der Text die Idee von „vielen Blitzableitern“ (GIDH, S. 190): Die Figuren haben sich einen (inneren) Ort mit lauter Schutzvorrichtungen gewählt beziehungsweise gebaut, Angriffe und Verletzungen sollen sie nicht treffen.

In der Metapher der Höhe, die die Hauptfiguren erklimmen haben, klingen außerdem privates Glück und Erfolge an, die den Figuren, meint der Roman rückblickend, ein falsches Gefühl von Sicherheit gegeben hätten. [Sie sahen „das Leben als eine Treppe, deren Stufen nur in die Höhe führen konnten“ (GIDH, S. 72).]

All diese mittels der Bildsprache transportierten Überlegungen stellt der Text in seiner erzählten Welt an, um für sich die Frage zu beantworten, wo die Vertreter*innen der Intelligenz waren in den Jahren, in denen die völkische Bewegung an Boden gewann.

Über die Aussicht im erwähnten „Turmhaus“ (GIDH, S. 72) heißt es:

Hier war ein Ausguck, der alles einfing, was die Stadt herzugeben hatte. Man sah die milden Berge in der Ferne, ein Stückchen Glitzern vom Fluß [...]; man sah viele Türme, Dächer und Schlote, die Zeuge waren vom Lieben, Vorwärtskommen und Vergänglichkeit, und man sah Weinberge und Gärten und ein schönes Stück vom Himmel. (Ebd.)

³⁰⁵ Vgl. Manfred Overesch u. Friedrich Wilhelm Saal: Chronik deutscher Zeitgeschichte. Politik, Wirtschaft, Kultur, Bd. 1: Die Weimarer Republik. Düsseldorf 1982, S. 321-357. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Overesch/ Saal 1982“ verwendet.

³⁰⁶ Bauer 2008, S. 177.

³⁰⁷ Kluge 2006, S. 432.

³⁰⁸ Bauer 2008, S. 177.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Vgl. Gellately 2003, S. 24.

Diegetische Pendants zu den blutigen Kämpfen auf den Straßen zwischen Kommunist*innen und Rechten, die 1927 begannen,³¹¹ sieht man dort dagegen nicht, man sieht dort überhaupt keine Menschen. Wenn Claudia mit ihrem Mann*, ihrem Vater*, dem Bruder* und den Kleinbachs das abseits liegende Häuschen des Vaters* „oben im Weinberg“ (GIDH, S. 119) aufsucht, ist „die Sicht von der Terrasse [...] ergreifend schön“ (ebd.), wobei auch die vom Text gewählte sprachrhythmische Gestaltung interessant ist: „Hier sah man eine ganz andere Stadt, eine lieblichere, weichere, ländlich gebettete“ (ebd.). „Der herbstliche Abend war so ruhevoll und gut, das Weinlaub schlug mit weichen Flügeln und rauschte sacht“ (GIDH, S. 124). Die Lichter der Stadt „und alle Geräusche drangen so unwirklich fern herauf, daß sie uns nichts anhaben konnten“ (GIDH, S. 120), wie gesagt.

Das Tempo hier und an anderen Textstellen ist langsam. Die Erzählerin, die in ihren Aufzeichnungen ihre Stimmung von *damals* nachzeichnet (und nicht ihre Stimmung und Einschätzungen zum Zeitpunkt ihrer Rückschau), war ausgeglichen, ungestört, nicht beunruhigt: dies transportiert die verträumt wirkende Sprachmelodie. Insofern arbeitet „Gast in der Heimat“ bei seiner Charakterisierung von Claudia mit ähnlichen Mitteln wie „Eine Frau hat Mut“ bei der Zeichnung seiner Figur Thomas, die bedächtig in ihrer Welt hin und her läuft und nichts von dem sieht, was jenseits ihres Raums innerhalb der Diegese stattfindet (siehe Punkt 2.2.2), die öfter (ver-)schläft (siehe Punkt 2.2.2) und zu spät kommt (siehe Punkt 2.2.2). Ganz ähnliche Bilder werden in „Gast in der Heimat“ im Zusammenhang mit Claudia und ihrem Kreis installiert (siehe oben). Sie waren, mein Wolffs Text, so verträumt wie ihr Holzhäuschen auf dem Berg, das fast nichts „aus seinem Schlaf erlöst[.]“ (GIDH, S. 119).

Eine weitere Variation der Metapher eines abgeschotteten Schauplatzes stellt das Bild von einer „Glaskugel, in der ich *saß*“ (EFHM, S. 233, meine Hervorhebungen), dar: Claudia hat in einer Blase gelebt, findet der Roman.

Die Illusion eines Geschützseins und die Möglichkeit einer Abschirmung vor dem Politischen gingen aber auch denen verloren, die sich in diesen Weg geflüchtet hatten. Wolffs Roman gestaltet so eine Erfahrung literarisch, wenn er Claudia Martells Glaskugel im Laufe des Jahres '33 entzweigen lässt, in dem Moment, in dem der zum Nazi mutierte Bruder* Carl Claudia zur Scheidung von Helmuth wegen dessen jüdischer Herkunft bewegen will: Claudias Glaskugel – beziehungsweise die gläserne Kanne einer Kaffeemaschine – zerbricht in diesem Augenblick in der Küche, „braune[] Flecken“ (GIDH, S. 234) entstehen im Zimmer, ein

³¹¹ Vgl. Bauer 2008, S. 175ff. Vgl. Overesch/ Saal 1982, S. 321-357. Vgl. Kluge 2006, S. 432. Vgl. Gellately 2003, S. 24.

Sinnbild für eine Befleckung des gemeinsamen Kindheitshauses mit dem Schmutz der braunen Nazi-Ideologie durch Carls Reden und ein Sinnbild für die Befleckung der Geschwisterbeziehung, die mit dem Vorschlag von Carl und in der Metapher des Zerbrechens der Kanne auseinanderbricht. Der zum Nazi gewordene Bruder ist es, der die Kanne fallen lässt.

„Gast in der Heimat“ macht also, wie die bisher hier untersuchten Texte von Wolff, trotz einer Orientierung an einer nüchternen, neusachlichen Ästhetik³¹² eine ausdifferenzierte Bildsprache zur Vermittlung seiner Gedanken produktiv. Das wird noch öfter zu beobachten sein.

Das Auseinanderbrechen der Geschwisterbeziehung, das mit dem kaputten Glas ins Bild gefasst ist, fungiert im Roman auch als ein exemplarisches Moment, das für eine Spaltung der diegetischen Gesellschaft im Zuge der Hetze gegen den jüdischen Bevölkerungsteil steht (die von den Hauptfiguren des Textes lange ausgeblendet wird).

In Wolffs Roman wird mit Claudia eine Figur ins Zentrum gestellt, die bis zum 1. April 1933 (siehe Punkt 4.2.7) zwischen „Innen“ und „Außen“ unterscheidet: „*Die Welt draußen* beschäftigte sich mit Politik.“ (GIDH, S. 50, meine Hervorhebung) „Daß *anderswo* [1927, TW] dies und das geschah [...], erkannten wir nur durch die Zeitung. [...] Wir aber gewahrten nur *unseren eigensten Bezirk*“ (GIDH, S. 63, meine Hervorhebungen). „Man las die Überschriften [...] und betrachtete die Wochenschau im Film. Mehr Beachtung zollten wir *dem fremden Leben* nicht.“ (GIDH, S. 102, meine Hervorhebung). „So sehr beschäftigt waren wir mit dem Bau des *eigenen* Lebens [...], daß wir mit Gleichmut alles wegschoben, *was nicht hergehörte*.“ (Ebd., meine Hervorhebungen)

In den Pronomen „wir“ und „man“ sind die Menschen von damals und die Autorin Victoria Wolff selbst mitangesprochen vom Text. Dem Roman geht es, das markiert er mit „wir“, „man“, „uns“, bei der Schilderung der Haltung seiner Hauptfigur zur Politik um die Schilderung von etwas, das nach seinem subjektiven Eindruck verbreitet gewesen sei. Es geht ihm um das Aufzeigen eines möglichen Fehlers, der seiner Ansicht nach von manchen begangen wurde. Werner Bergmann und Juliane Wetzel schreiben:

Der wachsende Antisemitismus der späten zwanziger Jahre wird von den Zeitungen und in den autobiografische Berichten durchaus registriert, aber nur wenige messen diesen Ereignissen größere Bedeutung zu.³¹³

Einen ähnlichen Eindruck hat auch Wolffs Roman.

³¹² Nyman spricht im Fall von „Gast in der Heimat“ von einem „leidenschaftsfreien Ton“, vgl. Nyman 1936, S. 401.

³¹³ Ebd., S. 191.

Bei ihrer Zeitungslektüre lässt der Text Claudia denn auch die „abfällige[n] Geschichten über Juden“³¹⁴ offenbar gleich automatisch aussortieren. „Sämtliche Zeitungen Deutschlands, nicht nur die nationalsozialistischen“,³¹⁵ seien '33 voll von ihnen gewesen, so Gellately. Aber in der dargestellten Welt von „Gast in der Heimat“ haben sie kein Pendant. Beziehungsweise: Sie sind als Pendant da, werden aber von Claudia ausgeblendet.

Deutsche Jüd*innen hätten während der Weimarer Republik „im Alltagsleben ein gewisses Maß an Antisemitismus als gegeben und quasi 'normal' voraus[gesetzt]“,³¹⁶ meinen Bergmann und Wetzel. Das gilt vielleicht auch für die fiktive Claudia Martell.

Lange habe man mit der Annahme operiert, so Bergmann und Wetzel weiter, dass sich der radikale Antisemitismus „gegen [...] fremde Juden richtete und man sich in seinem lokalen Umfeld oder generell als deutscher Jude nicht betroffen fühlen mußte.“³¹⁷ Dieses Gefühl habe

auch einen gewissen Anhaltspunkt in der völkischen und deutschnationalen Propaganda finden [können]. Sie vermittelte den Eindruck, sich nicht gegen den Juden am Ort zu richten, sondern in einem sehr abstrakten Sinne gegen das Judentum.³¹⁸

Als Claudia daran zurückdenkt, wie überrascht sie im März '33 angesichts der Verschleppung von hundert Menschen ins KZ Heuberg war (vgl. GIDH, S. 182f.) und dass sie nichts davon gehört hatte, dass die Möglichkeiten zur rechtlichen Intervention aufgehoben worden waren (vgl. GIDH, S. 182), dass außerdem ein „neue[r] Kommissar“ (ebd.) an die Stelle des abgesetzten Bürgermeisters getreten war, zwingt „Gast in der Heimat“ nicht nur sie, sondern auch die damaligen Leser*innen und seine Autorin, sich zu fragen: „Wo war ich bloß?“ (GIDH, S. 183), „hatte ich geschlafen [...]?“ (Ebd.).

Das „Wegschieben“ (vgl. GIDH, S. 102) des Erstarkens des Antisemitismus, das der Roman seine Hauptfigur und Erzählerin aus Selbstschutz unternehmen lässt, spiegelt er auf seiner narrativen Ebene, wenn das diegetische Erstarken antisemitischer Positionen in eine erzählerische Ellipse platziert wird, die entsprechenden diegetischen Akteur*innen treten nicht in Erscheinung in der Welt der Erzählerin Claudia, die Worte der Rechten tauchen nicht auf.

³¹⁴ Gellately 2003, S. 50.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Werner Bergmann u. Juliane Wetzel: Der Miterlebende weiß nichts. In: Jüdisches Leben in der Weimarer Republik, hrsg. von Wolfgang Benz, Arnold Paucker u. Peter Pulzer. Tübingen 1998, S. 173-196, hier: S. 176. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Bergmann/ Wetzel 1998“ verwendet.

³¹⁷ Ebd., S. 180.

³¹⁸ Ebd.

Werner Jochmann schreibt, der Antisemitismus sei während des Ersten Weltkriegs in der Armee immer „unverhüllter“³¹⁹ hervorgetreten. In der Diegese von „Gast in der Heimat“ sprechen die Figuren, die am Krieg teilgenommen haben, nicht von solchen Erfahrungen. Nach dem „Zusammenschluß der größeren antisemitischen Gruppen und Bünde“³²⁰ im Jahr 1919, so Jochmann weiter, habe man „in den meisten Provinzen und [...] allen größeren Städten Gaue und Ortsgruppen“³²¹ errichtet, „eine Veranstaltungs- und Agitationswelle nach der anderen“³²² sei nun über das Land gerollt, „seit dem Frühsommer“³²³ 1919 habe es antijüdische Demonstrationen und Protestaktionen gegeben. Nichts Entsprechendes taucht in der Welt von Wolffs Figuren in ihrem Blick auf. 1922 seien dann, so Jochmann, „Unruhen [...] mit Synagogenschändungen, Überfällen, Sprengstoffanschlägen, Attentaten und Morden dem Höhepunkt zu[getrieben]“.³²⁴ 1923 sei es so weit gekommen, dass „ein großer Teil der Bevölkerung [...] die Juden [haßte und verachtete]; [...] der andere Teil – kaum noch die Mehrheit“³²⁵ – habe sie „entweder innerlich preisgegeben [gehabt] oder [...] keine Neigung“³²⁶ gezeigt, „sich für sie zu engagieren.“³²⁷ Zwischen '24 und '29 habe es eine „geistige und ideologische Distanzierung der Führungs- und Bildungsschicht von den Juden“³²⁸ gegeben. Und „die entschiedene [...] antijüdische Komponente im neuen, völkischen Nationalismus“³²⁹ sei bedrohlich gewesen. Agitationen bei „ehemalige[n] Offiziere[n] und Soldaten, [...] Studenten, Schüler[n] und viele[n] Gruppen der bürgerlichen Jugendbewegung“³³⁰ seien erfolgreich gewesen, und „die völkischen Akteure“³³¹ hätten „in den Organisationen des gewerblichen Mittelstandes, in Angestellten- und Beamtenvereinigungen, den Standesvertretungen der Unternehmer oder der freiberuflich Schaffenden“³³² „Wirkungsmöglichkeiten“³³³ gefunden. Auch „bürgerliche Frauenvereine, Wohltätigkeitsorganisationen und Gesellschaften zur Pflege geistiger und kultureller

³¹⁹ Werner Jochmann: Gesellschaftskrise und Judenfeindschaft in Deutschland 1870-1945. Hamburg 1988, S. 108. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Jochmann 1988“ verwendet.

³²⁰ Ebd., S. 134.

³²¹ Ebd.

³²² Ebd.

³²³ Ebd., S. 137.

³²⁴ Ebd., S. 157.

³²⁵ Ebd., S. 159

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd., S. 182f.

³²⁹ Ebd., S. 183.

³³⁰ Ebd., S. 146.

³³¹ Ebd., S. 148.

³³² Ebd.

³³³ Ebd.

Interessen“³³⁴ seien „unter den Einfluß der völkischen Agitation“³³⁵ geraten. Über Pendant-Vorgänge innerhalb der Diegese wird im Figurentableau, das „Gast in der Heimat“ präsentiert, nicht gesprochen, ein lautes Schweigen lässt der Roman den Leser*innen entgegen dröhnen bei der Lektüre jener Abschnitte, die zwischen 1918 und Frühjahr 1933 spielen, – bis zum diegetischen 1. April 1933. Dieses Datum wird von „Gast in der Heimat“ als Zäsur und Auslöser einer Schockwelle gezeichnet, dazu später mehr.

„Unheil grollte unter der Oberfläche, [...] böse Kräfte blieben im Hintergrund [...], nicht wirklich ausgelöscht“,³³⁶ lautet ein literarisierter Kommentar zur Stresemannzeit von Haffner, den ich hier zitiere, weil er spannende inhaltliche Parallelen mit jener Interpretation aufweist, die Wolffs Roman mit genuin literarischen Mitteln formuliert. Denn alles Mögliche siedelt „Gast in der Heimat“ in seiner dargestellten Welt ja „unter der Oberfläche“ und „im Hintergrund“ an, der wachsende antisemitische Hass und der Zuwachs der rechten Bewegung „grollt“ in der Diegese jenseits des kleinen Lichtkegels, in dem sich die Hauptfiguren aus Selbstschutzgründen bewegen, also sozusagen offstage.

4.2.2 Räumliche Nähe von diegetischen Faschist*innen und räumliches Vordringen von ihnen. Blick auf ein Bildfeld

Doch wenn die Figur Maria Kleinbach, die mit der diegetischen völkischen Bewegung sympathisiert (vgl. GIDH, S. 118-122), und Claudias Bruder* Carl, der später nur noch in brauner Uniform auftritt (vgl. GIDH, S. 203, ebd., S. 230), am Weinberg unmittelbar *neben* Claudia und Helmuth sitzen, sie ihrem Familien- und Bekanntenkreis angehören und auch das Haus der Kleinbachs nur „zehn Schritte[]“ (GIDH, S. 119) entfernt liegt, macht der Roman räumliche Metaphern produktiv, die auf eine erhöhte Gefährdung der Jüd*innen aus der Diegese weisen sollen, die jene selbst zunächst nicht realisieren. Und der Text deutet mit diesen Bildern der Nähe darauf, dass seine Hauptfiguren in ihrem Versuch, sich in eine nach außen abgegrenzte, scheinbar unpolitische und private Welt zurückzuziehen (siehe Punkt 4.2.1), scheitern werden. Die räumliche und soziale Nähe zu Claudia und Helmuth, in die der Roman diejenigen Nebenfiguren setzt, die sich zu Faschist*innen entwickeln, unterwandert jene Ordnung, die die Hauptfiguren von ihrer Welt vornehmen, also ihr angesprochenes

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Haffner 2002, S. 77.

Bestreben, ein sicheres „Innen“ von einem politischen und „fremden“ Außen abzugrenzen. Eine innere Emigration, so eine Überlegung des zurückblickenden Romans, konnte nicht gelingen.

Anfang 1933 hätten die Faschist*innen im selben Zuhause gelebt, ganz buchstäblich, die diegetischen Rechten lässt der Text durch Claudias *Bruder** Carl verkörpern, der *zusammenlebt* mit dem Vater* (vgl. GIDH, S. 183). Die Nazis sind in der Deutung, die Wolffs Roman vornimmt, die Brüder* im wörtlichen wie übertragenen Sinne. Das drastische Bild, das Thomas Mann später im Essay „Bruder Hitler“ (1938) verwendet, wird in „Gast in der Heimat“ in Ansätzen vorweggenommen.³³⁷

Mit der räumlichen Nähe sowie der freundschaftlichen und verwandtschaftlichen Verbindung, die in „Gast in der Heimat“ zu jenen bestehen, die zu Faschist*innen mutieren (Maria und Carl), auch mit der lautlichen Nähe von Dortenbach, dem Namen von Claudias Familie, und Kleinbach, dem Nachnamen der für die rechte Bewegung entbrannten Maria, sowie generell mit dem Bild der gemeinsamen Heimat transportiert der Text den Gedanken, dass der Antisemitismus weit innerhalb der Gesellschaft vorgerückt gewesen sei, und den Eindruck, dass sich der Faschismus nicht (mehr) als das „Andere“ habe definieren und auf Distanz (zum Bürgertum und Bildungsbürgertum, zu dem die Martells und Dortenbachs gehören) habe rücken lassen.

Adornos Position, dass „die deutsche Kultur [...] bis dorthinein, wo sie am allerkultiviertesten sich vorkam, eben doch mit antisemitischen Vorurteilen durchsetzt gewesen“³³⁸ sei, wird in Wolffs Roman mit literarischen Mitteln formuliert, wenn er diejenige fiktionale Figur, die die völkische Bewegung mit am lautesten vertritt in der Diegese, Maria Kleinbach, einer bildungsbürgerlichen Vorzeigefamilie zuordnet; Maria stammt „aus der großen Familie der Zellers, die weitverzweigt in Württemberg ihre Söhne als Geistliche, Notare, Ärzte und Verwaltungsleute in Amt und Würden sitzen hatte“ (GIDH, S. 116), ihr Mann* ist Jurist (vgl. GIDH, S. 30).

Mit ihrem blonden, mittig gescheitelten Haar (vgl. ebd.), den „kühlen, blauen Augen“ (ebd.) und der antiken Brosche auf einem Kleid (ebd.) repräsentiert Maria das Schönheitsideal der Nazis.³³⁹ Die „packende“ (vgl. GIDH, S. 116) Wirkung, die für Claudia von ihr ausgeht, dient

³³⁷ Vgl. Thomas Mann: Bruder Hitler. In: „Bruder Hitler“ (Thomas Mann). Autoren des Exils und des Widerstands sehen den „Führer“ des Dritten Reiches, hrsg. von Thomas Koebner. München 1989, S. 24-31, hier: S. 27.

³³⁸ Theodor W. Adorno: Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute. In: Das Argument 29 (1964), S. 88-104, hier: S. 104.

³³⁹ Zum Kult der Antike im deutschen Faschismus vgl. Werner Telesko: Erlösermythen in Kunst und Politik.

dem Roman als Ausdrucksmittel für die Verführungskraft, die das „Image“ der NS-Frau leider für manche von damals, auch für Bürgerliche, besessen habe. (Zur NS-Frauenschaft gehörten Ende '32 110.000 Mitglieder, ein Jahr später schon 850.000 und im Laufe des Jahres '34 über 1,5 Millionen.)³⁴⁰ Doch bei einem genaueren Blick auf Maria sieht man, „daß die Stirne zu hoch und zu gebuchtet war, die Nase zu scharf und zu gebogen und die Fläche zwischen Nasenrücken und Backen zu tief“ (ebd.), dass ihre Beine vor allem „plump[]“ (GIDH, S. 117) und die Fesseln „breit[]“ (ebd.) waren. Hier setzt sich der literarische Kommentar des Textes zur vermeintlichen Strahlkraft der NS-Ideologie fort. Maria ist hausbacken und ihr Nachname „Kleinbach“ (meine Hervorhebung) bezeichnend.

In „Gast in der Heimat“ werden die Ausbreitung der nazistischen Ideologie und das Anwachsen der NS-Bewegung immer wieder als ein Vor- und Eindringen in Wohnhäuser inszeniert, das nicht verhindert wird:

Helmuth hat sich jenen Bekannten, der die jüdische Gemeinde vulgär beleidigt (siehe Punkt 4.2.4), Georg Keller, „ins Haus geholt“ (GIDH, S. 150), Nina Röhrich kommt zu den beiden Hauptfiguren ebenfalls ins Haus hinein (vgl. GIDH, S. 170) und lädt hier ihre linientreuen, faschistischen Überlegungen ab (vgl. ebd.), Maria Kleinbach sagt: „Es ist kein leichter Schritt, zu langjährigen Gefährten *ins Haus zu dringen* mit der Absicht, ihnen zu verkünden, daß dies wohl das letzte Mal geschehe“ (GIDH, S. 175, meine Hervorhebung), Kathi mit dem sprechenden Nachnamen Bundschuh (der Begriff „Faschismus“ leitet sich aus dem Wort „fascio“ ab, dem italienischen Wort für „Bund“)³⁴¹ steht ebenfalls „plötzlich [...] im Zimmer“ (GIDH, S. 216, meine Hervorhebung), um wegen Helmuths Herkunft die Freundschaft zu beenden; Claudia hatte sie „weder läuten noch klopfen hören“ (ebd.) – weil die Tür offen stand, die Tür also offen gelassen wurde. Und im Haus von Heinrich Martell zieht ein neuer Nachbar ein, auf der Geburtstagsfeier am 25. März 1933 sitzt auf einmal ein neuer Mann* mit am Tisch, der antisemitische Kommentare von sich gibt: „Es war [...] fast wie jedes Jahr [...]; nur der Obersekretär Fritz Nufer, der Mieter des neben dem Eingang liegenden freien Zimmers, wurde dieses Jahr neu dargebracht“ (EFHM, S. 190).

Mit diesen Szenen und Metaphern eines Eindringens in Wohnhäuser nimmt der Text ein Sinnbild vorweg, das Max Frischs Drama „Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück

Zwischen christlicher Tradition und Moderne. Köln u.a. 2004, S. 118-120.

³⁴⁰ Vgl. Gellately 2003, S. 31.

³⁴¹ Vgl. Wolfgang Wippermann: Faschismus. Eine Weltgeschichte vom 19. Jahrhundert bis heute. Darmstadt 2009, S. 7.

ohne Lehre“ (1958 uraufgeführt) verwenden wird.³⁴² Ein Dienstmädchen* dort kann nur noch zur Kenntnis nehmen, „daß *der Fremde* eben *eingetreten* ist“ (BUDB, S. 11, meine Hervorhebungen).

Immer wieder gestaltet „Gast in der Heimat“ auf seiner Figurenebene Begegnungen und Konstellationen, die diegetisches gesellschaftliches Geschehen auf einer kleineren Bühne spiegeln: Was in der großen Welt der Diegese passiert, passiert im Kleinen auch in der Welt von Claudia und Helmuth und der diegetischen Kleinstadt, in der sie leben: völkische Positionen gewannen an Raum, die Marginalisierung der Jüd*innen nahm zu.

Nufers antisemitische Bemerkung „Man hätte die Einwanderung der Ostjuden, Barmat, Kutisker und wie sie alle heißen, von der Regierung aus schon lange verhindern müssen“ (GIDH, S. 194), reagiert auf zwei diegetische Fälle von Wirtschaftskriminalität (die Pendants im außerdiegetischen Raum wurden von Medien intensiv begleitet und von rechts ausgeschlachtet), den Fall Julius und Henry Barmat und den Fall Iwan Kutisker.³⁴³ Der Nachbar erklärt die kriminelle Energie von jenen indirekt zum Wesensmerkmal aller Ostjüd*innen und heißt den Runderlass des Reichsministeriums an die Länder vom 15. März 1933 gut, wonach „die Zuwanderung von Ostjuden künftig abgewehrt werden müsse“.³⁴⁴ Doch Heinrichs Frau* Amalie entgegnet auf Nufers Bemerkung nur: „Wollen wir den Mokka drüben trinken?“ (GIDH, S. 195). Wer im März '33 (zu dieser Zeit spielt die Familienfeier, auf der auch Nufer ist) noch so gehandelt habe wie hier Amalie, habe, das schwingt unausgesprochen zwischen den Zeilen des Romans mit, nicht situationsangemessen gehandelt.

Unvoreingenommenen Beobachtern mußte doch klar sein, daß die Ostjuden nur als sichtbarste, von der Bevölkerung als fremdartig empfundene Gruppe stellvertretend für die gesamte jüdische Minderheit angegriffen wurden,³⁴⁵

schreibt Jochmann, und das ist wohl auch das, was Wolffs Roman seinen Figuren gerne zurufen würde.

Teile der Jüd*innen aus der Diegese von Wolffs Text bemerken nicht oder wollen nicht bemerken, dass der radikale Antisemit (verkörpert von Nufer) bereits nebenan eingezogen ist und mit an ihrem Tisch sitzt – man könnte auch sagen: einen Platz in der Gesellschaft

³⁴² Vgl. Max Frisch: Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre. Frankfurt a.M. 1963, S. 10f. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „BUDB“ verwendet.

³⁴³ Vgl. Cordula Ludwig: Korruption und Nationalsozialismus in Berlin 1924-1934, phil. Diss. Frankfurt a.M. u.a. 1998, S. 66-75.

³⁴⁴ Wolfgang Benz: Das Jahr 1933. Der Weg zur Hitler-Diktatur. Erfurt 2013, S. 26. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Benz 2013“ verwendet.

³⁴⁵ Ebd., S. 161.

eingenommen hat. Die Stimmung soll weiter heiter sein, es soll mit denselben familiären Ritualen und Traditionen wie bisher weitergehen: Der Geburtstagstisch, an dem Nufer jetzt mit sitzt, ist „wie immer“ (GIDH, S. 190), die Sitzordnung „wie immer“ (GIDH, S. 191), das Essen wie immer (vgl. GIDH, S. 190), von Geschäftsschließungen und Verschleppungen soll ausdrücklich nicht gesprochen werden (vgl. GIDH, S. 191).

Hier ergeben sich, inhaltlich und motivisch, intertextuelle Verbindungslinien zu Scholem, der 1919 angesichts von „riesigen blutroten Plakate[n]“, ³⁴⁶ auf denen zu Hitlers Reden eingeladen wurde mit den Worten „Deutsche Volksgenossen sind willkommen. Juden ist der Eintritt verboten“, ³⁴⁷ bestürzt war über eine aus seiner Sicht damals existente „Blindheit der Juden“, ³⁴⁸ die nichts hätten wissen und nichts hätten sehen wollen, sie hätten alles für eine vorübergehende Erscheinung gehalten. ³⁴⁹ Klaus Manns schreibt mit Blick auf das Ende der Stresemannzeit:

Unsere Welt war bedroht. Von *wem*? Wie lautete der Name dieser Gefahr? Wir weigerten uns noch immer, zuzugeben, daß irgendeine politische Partei, eine Bande von Abenteurern und Fanatikern, die sich prahlerisch als „Nationalsozialisten“ bezeichneten, dazu imstande sein sollte, den gesamten Bestand abendländischer Werte und Traditionen in Frage zu stellen. ³⁵⁰

Das könnte auch eine Äußerung eines Mitglieds der fiktiven Familie Dortenbach-Martell sein.

4.2.3 Eingeschränkte Sicht und dröhnende Alarmsignale als Leitmotive

Auf die Vermittlung der These, dass man (aus Selbstschutz) irgendwie blind gewesen sei, setzt Wolffs Roman einen thematischen Schwerpunkt. Das Bild einer fehlenden Sicht ist nämlich als Leitmotiv angelegt:

Man habe in einer „blaue[n] Wolke“ (GIDH, S. 189) gelebt, meint die Erzählerin. „Die Schneeblindheit lag milde über uns“ (GIDH, S. 165). „Ungläubig hörten wir Vermutungen und Drohung. Alle, die lange in der Sonne sitzen, sehen im Schatten Dinge dunkelrot und ohne Form, und wenn sie greifen wollen, tappen sie daneben“ (ebd.). Helmuths Mutter* blickt „nicht gerne aus dem Fenster“ (GIDH, S. 220). Helmuth selbst und seine beiden Elternteile

³⁴⁶ Gershom Scholem (Übers. Michael Brocke u. Andrea Schatz): Von Berlin nach Jerusalem. Jugenderinnerungen. Erw. Ausg. Frankfurt a.M. 1997, S. 153.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

³⁵⁰ Klaus Mann: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht, mit einem Nachw. von Frido Mann. Hamburg 1994, S. 247.

benötigen Sehhilfen (vgl. GIDH, S. 14, ebd., S. 66). Die Dortenbach-Martells, denen zunächst großes familiäres und berufliches Glück beschieden ist, leben nach Ansicht von Wolffs Text „vom Licht geblendet“ (GIDH, S. 67).

Im Roman „Das weiße Abendkleid“, erstmals ab Dezember 1938 als Vorabdruck in der National-Zeitung erschienen,³⁵¹ wird harsche Kritik geübt werden und der Ton deutlich gereizt sein mit Blick auf ähnliches diegetisches Verhalten, wenn zu Figuren aus der dargestellten Welt gesagt wird: „Ihr lebt auf diesem Kontinent und ihr seht 'eigentlich' nicht, was darauf vorgeht.“ (DWA, S. 97)

Die Mädchen tragen Uniformen und laufen hinter einer Fahne am Sonntag in Reih und Glied und die Mütter erlauben es. Die Frauen, die Mütter, die sogenannten Europäerinnen [...] tun, als ginge sie das Ganze nichts an und treiben in ihrem Haushaltskram dahin. (Ebd.)

Nach Ansicht von „Gast in der Heimat“ seien dabei früh immer wieder Alarmsignale ertönt, auch solche entsprechenden Bilder lässt jener Text seine Diegese durchziehen:

„Von irgendwoher hüpfte das Bimmeln einer dünnen Glocke über uns hinweg“ (GIDH, S. 124), heißt es zum Beispiel, als Maria Kleinbach am Weinberg Reden schwingt, die ihre Sympathie für die völkische Bewegung zutage treten lassen (vgl. GIDH, S. 120-123). Am 1. April '33 dann, dem Tag des sogenannten Judenboykotts, auf dessen interpretierende Darstellung bei Wolff noch genauer eingegangen werden wird (siehe Punkt 4.2.7), durchdringt in der Diegese Telefonklingeln die Rückzugsräume und rüttelt die, die in ihnen wohnen, wach. Claudia wird an diesem Tag von dem Signal bezeichnenderweise im Halbschlaf überrascht: „Fast wären wir eingeschlafen, aber so, daß sich der Traum schon mit der Wirklichkeit verwob. Bis das Telefon schellte, nein dröhnte und das ganze Haus *wie ein letzter Alarm* durchzog.“ (GIDH, S. 211, meine Hervorhebung) Für die Familien Martell und Dortenbach aus der Diegese gilt zunächst: „Noch war das Gröbste zugedeckt von *Traum* und heilsamen Vergessen“ (GIDH, S. 126, meine Hervorhebung).

Einen buchstäblichen Weckruf lässt der Roman auch Helmuths jüdischen Schwager ereilen, den Arzt Fritz Denison: Eine Patientin verleumdet ihn, dichtet ihm, der wegen Teilnahme am Ersten Weltkrieg dem Verlust seiner Zulassung bisher entgangen war (vgl. GIDH, S. 236), sexuelle Belästigung an und erstellt Anzeige (GIDH, S. 235f.), was Fritz auf einen Komplott mit einer Kollegin zurückführt (ebd.). Doch er denkt, er könne sich noch auf die Loyalität und Integrität des Mediziners verlassen, für den er arbeitet, und in ihm einen Entlastungszeugen

³⁵¹ Vgl. Heimberg 2005, S. 281.

gewinnen. „Professor Schnack hält sich tadellos, obwohl ihm sicher vom Chef der Inneren Abteilung mancher Stich meinetwegen beigebracht wird.“ (GIDH, S. 239), meint Fritz.

Dann „schrillt[] das Telephon so laut, wie es nötig ist, einen Arzt nachts aus dem Schlaf zu wecken.“ (GIDH, S. 241)

Die einstige Kollegialität existiert nicht mehr, Herr *Schnack*, der bislang Loyalität vorgab (vgl. GIDH, S. 239), ist eben nur ein *Schnacker*, einer, dessen vermeintliche Loyalität nur leeres Gerede gewesen war [denn mit jenem Anruf lässt er Fritz in sein Büro bestellen, wo er ihm rät, seinen Posten aufzugeben (vgl. GIDH, S. 241f.), „im Interesse des Krankenhauses, dem ein solcher Prozeß [...] nur schaden könne“ (GIDH, S. 242); später ordnet der Gemeinderat die Entlassung von Fritz an (vgl. GIDH, S. 247)].

Wolffs Roman installiert aufseiten seiner Hauptfiguren die Metapher einer errichteten, unsichtbaren Wand, die jedoch rissig gewesen sei. So dringen in die biedermeierlichen Rückzugsräume, zwischen denen sich die Protagonistin hin und her bewegt, schon vor 1933 „durch die Fensterritzen [...] bisweilen Lichtflecke[]“ (GIDH, S. 155). Die von den Lichtflecken versinnbildlichten Zeichen, die eine den Hauptfiguren nur partiell ins Bewusstsein dringende diegetische Gegenwart und diegetische Außenwelt in die Elfenbeintürme von Claudia und Helmuth sendet, formulieren nach Ansicht des Romans eine Botschaft, die von den Figuren (noch) nicht entschlüsselt werden könne: Sie „zeichneten *wirre Muster* an die Decke.“ (Ebd., meine Hervorhebung) Fenster und Vorhänge sind in der Diegese eben aus Selbstschutzgründen zu fest verschlossen, als dass die Hauptfiguren die Zeichen ihrer diegetischen Zeit ganz wahrnehmen und begreifen könnten, so der Subtext, den „Gast in der Heimat“ hier formuliert.

Im Februar '27 der dargestellten Welt wirft der Tod des aus dem Martellschen Familienunternehmen entlassenen Prokuristen Bayerle (vgl. GIDH, S. 71) ein Schlaglicht auf gesellschaftliche Bereiche der Diegese, die die Protagonistin und ihr Umfeld ausblenden: auf die Verzweiflung unter jenen unsichtbar bleibenden Figuren der dargestellten Welt, die mit Erwerbslosigkeit konfrontiert sind (sofern man den Tod als einen Freitod liest) beziehungsweise auf das ebenfalls unsichtbar bleibende aggressive Klima auf den Straßen der Diegese (sofern man den Tod als Ermordung begreift). Der Text installiert dabei einen augenfälligen, unvermittelten Themenwechsel: „Wie und wo man, spät in der Nacht, den Prokuristen Bayerle erhängt aufgefunden hatte, erfuhren wir erst tags darauf.“ (GIDH, S. 71), lautet der letzte Satz eines Kapitels, und der erste des folgenden: „Eine wunderschöne Zeit

begann.“ (GIDH, S. 72) Hier setzt der Roman einen harten Bruch zwischen dem einen und dem anderen Satz, einen Gedankensprung, der die zwischen dem einen und dem anderen Satz liegende Ellipse betont. Sie steht für die Strategie der Ausblendung, die die Erzählerin und ihr Kreis als Abwehr gewählt haben beziehungsweise wählen mussten.

4.2.4,die nicht wußten, wie sie Stellung nehmen sollten.“

Als Warner in der Wüste angelegt ist die Figur Jonathan Martell.

Er will auf der Hochzeit der Hauptfiguren, die am 9.05.1925 stattfindet (vgl. GIDH, S. 29, ebd., S. 256),³⁵² die Angehörigen vor einem Tag warnen, „der [...] alles einfordern [wird] [...]]; alle Kraft, allen Mut, alle Zukunft und alle Liebe“ (GIDH, S. 33).

[Rund zwei Monate zuvor hatte Hitler, was aber in der Diegese keine Entsprechung hat, Claudia und ihr Kreis besprechen oder bemerken den Pendant-Vorgang in ihrer Welt nicht (der Text setzt hier wieder eine elliptische Erzählstruktur ein), mit mehreren tausend Menschen³⁵³ die Neugründung der NSDAP in München gefeiert³⁵⁴ und die Anhänger*innen darauf eingeschworen, „aus psychologischen Gründen“³⁵⁵ von jetzt an nur „einen Feind zu zeigen und gegen einen Feind zu marschieren“:³⁵⁶ das Jüd*innentum. Seit zwei Monaten durfte auch der „Völkische Beobachter“ wieder erscheinen.³⁵⁷ Und das Redeverbot, mit dem Hitler nach seiner Ansprache bei der NSDAP-Neugründung belegt wurde, schreibt Ursula Büttner, hätten die Rechten genutzt, um ihn „als Märtyrer, als Opfer der 'Judenrepublik' darzustellen“.³⁵⁸ Büttner stellt die These auf, es sei dem Führerkult eher noch zugutegekommen.]

Universitätsmitarbeiter*innen des außerdiegetischen Raums, für die in der Diegese der Historiker Jonathan als literarischer Vertreter steht, dürften wegen ihrer vielen sozialen

³⁵² Was nicht zu der vom Roman vorgenommenen Verortung der Heirat ins Jahr '25 passt und auch nicht zu dem Umstand, dass Eva laut Text 1933 sieben Jahre alt ist (vgl. GIDH, S. 253), ist die Einordnung der Reichspräsidentenwahl vom Februar 1925 weit hinter die Geburt von Eva und in die Zeit von Claudias Schwangerschaft mit Clemens (vgl. 50f.). Ich werte die Einordnung der Wahl als einen nicht korrigierten Fehler im Roman.

³⁵³ Vgl. Büttner 2008, S. 407.

³⁵⁴ Vgl. Dorlis Blume u. Manfred Wichmann: Chronik 1925. In: Lebendiges Museum online, 02.05.2015. URL: <https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1925> [Abrufdatum: 14.08.2018], o.S. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Blume/ Wichmann 1925“ verwendet.

³⁵⁵ Adolf Hitler: Die Rede Adolf Hitlers in der ersten großen Massenversammlung (Münchener Bürgerbräukeller vom 27. Februar 1925) bei Wiederaufrichtung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiter-Partei. München 1925, S. 10.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Vgl. Blume/ Wichmann 1925, o.S.

³⁵⁸ Büttner 2008, S. 407.

Begegnungen hautnah miterlebt haben, wie sich unter Studierenden und Lehrenden völkisches Gedankengut ausbreitete.³⁵⁹ Der Schauplatz der Universität aus der Diegese von „Gast in der Heimat“ würde insofern strukturelle Ähnlichkeit mit dem diegetischen Warenhaus aus „Eine Frau hat Mut“ und der diegetischen Zeitungsredaktion aus „Mädchen wohin?“ aufweisen: An diesen diegetischen Schauplätzen ist man ganz nah dran am Zeitgeschehen aus der jeweiligen dargestellten Welt. In der Diegese von „Gast in der Heimat“ sind die Erzählinstanz und der Schauplatz der Handlung aber woanders angesiedelt; ein aus Selbstschutz von den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen der dargestellten Welt *abgerücktes* Familienheim ist ja der zentrale und mehrfach variierte Schauplatz, aus dem heraus auf die Umgebung in der dargestellten Welt geblickt wird. Es wäre interessant, zu überlegen, was erzählt worden wäre, wenn die Figur Jonathan Martell zum Erzähler gemacht worden wäre.

Jüd*innen, die die Lage frühzeitig realistisch einschätzten, habe es, das ist der subjektive Eindruck von Wolffs Roman, nur vereinzelt gegeben: Der Text transportiert diese Einschätzung, indem er Jonathan allein dastehen lässt in seiner Familie respektive in der jüdischen Gemeinde (denn für sie stehen die Angehörigen in der Hochzeitsszene ebenfalls).

Hören wollten viele die Warnsignale nicht, so der Eindruck von Wolffs Roman, den er wieder mittels einer verdichteten und als exemplarisch angelegten Figuren- und Handlungskonstellation formuliert: Während Jonathans Rede lässt der Roman jemanden rufen: „Schluß, Schluß damit!“ (GIDH, S. 33). Die Gäste „besprachen in Gruppen das Ereignis. Sie bemühten sich, es mit Lärm ungeschehen zu machen“ (GIDH, S. 35). „Als dann später der Saal zur Bühne umgewandelt wurde, tat man so, als sei der Zwischenfall vergessen.“ (GIDH, S. 37)

Man habe nicht begriffen, meinen der rückblickend geschriebene Text und seine Hauptfigur, was vor sich ging, oder habe es nicht wahrhaben wollen. Der Roman lässt seine Erzählerin kommentieren, die Warnung von Jonathan sei

wie eine brennende Fackel hineingeschleudert [worden] in die [...] bunte, gutgekleidete und gutgenährte Verständnislosigkeit. Mitten hinein in all die satten,

³⁵⁹ Jochmann schreibt, dass sich deutschvölkische Hochschulgruppen nach dem Krieg an allen deutschen Universitäten formiert und sich 1919 „in verschiedenen Orten mit gesinnungsverwandten Gruppen zu 'Hochschulringen deutscher Art'“ (Jochmann 1988, S. 147) zusammengeschlossen hätten. Bald habe es „keine studentische Veranstaltung mehr“ (ebd.) gegeben, so Jochmann weiter, „in der nicht Mitglieder des Hochschulringes gegen die Berufung jüdischer Dozenten und die Teilnahme jüdischer Politiker an akademischen Feierstunden protestiert oder die Einführung des Numerus clausus für jüdische Studenten gefordert hätten. An verschiedenen Universitäten“ (ebd.) sei es „zu Ausschreitungen [gekommen], wiederholt auch zu Mißhandlungen jüdischer Kommilitonen. [...] Im Deutschvölkischen Schutz- und Trutz-Bund, in den vaterländischen Verbänden und endlich auch in den Gliederungen der NSDAP“ (ebd.) hätten Studenten besonders starke Kontingente“ (ebd.) gestellt.

schmuckfunkelnden Menschen, die an Obst und Krokant naschten, verlegen mit
Löffeln und Zigaretten spielten und nicht wußten, wie sie Stellung nehmen sollten.
(GIDH, S. 34)

„Als einziger“ (GIDH, S. 227), so Jonathans Bruder* Josef später, habe Jonathan „rechtzeitig die Geschehnisse durchschaut“ (ebd.). Zwischen dem Wissensstand der Figuren und dem von Roman und heutigen Leser*innen besteht hier wie an vielen anderen Stellen von „Gast in der Heimat“ ein fast unerträgliches Spannungsverhältnis. Das Familienfest (immer auch als Bild verwendet vom Roman) wird von den Figuren erneut nicht unterbrochen, genauso wenig bekommen die anderen heiteren Zusammenkünfte, die folgen, einen anderen Charakter oder eine andere Atmosphäre, die Dortenbach-Martells bewegen sich von festlicher Zusammenkunft zu festlicher Zusammenkunft; das Zusammenkommen aus heiterem, feierlichen Anlass strukturiert die Handlungskette des Romans bis zum 1. April '33 in der Diegese.

Zwei Monate nach Jonathans diegetischer Rede wird in der außerdiegetischen Welt der erste Band von Hitlers „Mein Kampf“ erscheinen, Vorveröffentlichungen erreichen den Markt, als die Martells in ihrer erzählten Welt noch feiern, im April und Mai '25.³⁶⁰

Wolffs Roman „Gast in der Heimat“ zeichnet Menschen, die sich mehrheitlich nicht erhoben hätten. Der Text aktiviert die Metapher eines Sitzens als ein Leitmotiv, immer wieder präsentiert er seine Figuren in dieser Weise verharrend:

auf der Hochzeit von Claudia und Helmuth im Jahr '25 (vgl. GIDH, S. 35), auf einer der Feiern von Helmuths Cousine Lisbeth (vgl. GIDH, S. 105), '32 auf dem Regimentsfest (vgl. GIDH, S. 150), aber auch noch Ende März '33 auf der Geburtstagsfeier von Heinrich Martell (vgl. GIDH, S. 191), der möchte, dass sich „das Familienmahl [...] nicht von den bisherigen unterscheide“ (GIDH, S. 190).

Und das Bild des Sitzens wird dabei jeweils verknüpft mit dem wiederholten Erzählen von wiederholt ausgeführten, ähnlichen Handlungen: Die Figuren wollen weiterleben, wie bisher, der Roman sieht es ähnlich wie Alexander Bein, der schreiben wird, die Jüd*innen hätten versucht, zunächst ihr bisheriges Leben weiterzuleben.³⁶¹

„Onkel Heinrich spielte Mozart und *wir saßen* auf den grünseidenen Sesseln des Musikzimmers und lauschten.“ (GIDH, S. 195, meine Hervorhebung) Am 2. April '33 platzt ein Freund von Claudia und Helmuth ins Haus, der von der NSDAP verfolgt wird: „bedroht,

³⁶⁰ Vgl. Othmar Plöckinger: Geschichte eines Buches. Adolf Hitlers „Mein Kampf“: 1922-1945. Eine Veröffentlichung des Instituts für Zeitgeschichte. München 2006, S. 175.

³⁶¹ Alexander Bein: Die Judenfrage. Biographie eines Weltproblems, Bd. 1. Stuttgart 1980, S. 381.

befehdet und weggeweht. [...] Und *wir saßen* am Kaffeetisch am Sonntag früh.“ (GIDH, S. 215, meine Hervorhebung) Ein paar Tage später geht man auf dem Familienabend „ins Wohnzimmer hinüber, *wo jeder seinen angestammten Platz einnahm*.“ (GIDH, S. 225, meine Hervorhebung) „Es war schön, hier zu *sitzen*, Carl zu sehen und zurückzudenken.“ (GIDH, S. 231, meine Hervorhebungen), sagt sich die Erzählerin, die ihren in brauner Uniform gekleideten und für den Faschismus entbrannten Bruder im Zimmer im Geiste gegen seine jüngere und unschuldige Version aus der Kindheit austauscht (es war schön, „zurückzudenken“, ebd.), „ich *blieb sitzen*“ (GIDH, S. 234, meine Hervorhebung).

In einer Phase, in der sich die Atmosphäre im diegetischen Deutschland zuspitzt, orientieren sich die Figuren aus „Gast in der Heimat“ nicht um. Der Warner Jonathan bringt den Figuren aus „Gast in der Heimat“ ja „verwirrende Kunde *aus einer neuen Welt*“ (GIDH, S. 31, meine Hervorhebung), und diese neue Welt aus der Diegese sehen sie lange nicht.

Aber neben das leitmotivisch verwendete Moment eines Wegsehens wird in „Gast in der Heimat“ auch hier und da das Motiv des Hinsehens gesetzt. Und der Roman spielt durch, was in so einem Moment psychisch geschehen könne: Der jeweiligen Figur, die mit dem wachsenden antisemitischen Hass konfrontiert wird, gehen die Kräfte verloren, die Wirkung ist vernichtend. Mit zwei Figuren wird das, mehr oder weniger identisch, im Text wiederholt: Die erste ist der in die Dunkelheit schauende Warner Jonathan. In dessen Blick liegt „Trauer“ (GIDH, S. 31), seine Augen werden als „abwehrend verschleiert“ (GIDH, S. 30) charakterisiert, sein Gesicht als „krankhaft-gelblich[.]“ (ebd.). Die zweite Figur ist Helmuth. Nachdem sein einstiger Kriegskamerad '32 auf dem Regimentsfest, das aus Anlass des Jubiläums des Kriegsendes abgehalten wird und die früheren Soldaten eigentlich wieder zusammenbringen soll, von „Saujud[en]“ (GIDH, S. 156) spricht, stehen wieder die Augen des anderen im Fokus des Romans. Sie sind „klein und halbgeschlossen“ (GIDH, S. 151), „man glaubte gerne, daß sie müde waren. [...] Er rieb sich mit der flachen Hand ein paarmal über Stirn und Augen, als könne dadurch irgend etwas glattgebügelt werden.“ (GIDH, S. 151f.) Zu seiner Frau* sagt der von Keller indirekt mit beschimpfte Helmuth: „Gar nichts hat's gegeben“ (GIDH, S. 152). Nachfragen werden weggewischt mit den Worten: „Ach, lassen wir das, bitte“ (GIDH, S. 152f.), und es wird so getan, „als wäre nie Regimentsfest gewesen“ (GIDH, S. 153). Aus Helmuths Gesicht schaut „gequälte[.] *Abwehr*“ (GIDH, S. 153, meine Hervorhebung), Jonathans Augen sind „abwehrend verschleiert“ (GIDH, S. 30, meine Hervorhebung).

Der Blick in die Augen der Figuren gibt aber auch den Beschimpften in Gestalt ihrer literarischen Stellvertreterfiguren für einen Moment dasjenige zurück, was die Nazis den Jüd*innen nehmen wollten: das Anschauen von Mensch zu Mensch auf gleicher Höhe.

Mit der Dehnung, die das Erzählen von Helmuths Schweigen nach dem Vorfall mit Georg Keller und das Erzählen seiner schließlich doch zögerlich vorgetragenen Erfahrung begleiten (GIDH, S. 152-156), geht eine Ausführlichkeit einher, mit der Leser*innen von damals ganz nah an die Figur und ihr Erleben herangeführt und gezwungen werden, sich in die beschimpfte jüdische Bevölkerung, für die der literarische Helmuth in diesem Moment exemplarisch steht, hineinzudenken und -zufühlen.

Und mit dem Einfühlen, zu dem der Text seine damaligen Leser*innen zwingt, reinstalliert er erstens eine würde- und respektvolle Begegnung, die die Nazis für den Umgang mit Jüd*innen ausschalten wollten, und arbeitet er zweitens der Strategie des Verdrängens und Vergessens entgegen, in die sich die Romanfiguren und vielleicht auch Teile der damaligen Menschen geflüchtet hatten. In der Funktion eines literarischen Zeitzeugnisses, die sich Wolffs Roman hier gibt, hält er begangenes Unrecht im Modus einer künstlerischen Gestaltung fest.

Ein „Vergessen“ der Taten, wie es sich etwa die Faschistin Kathi Bundschuh nach dem sogenannten Judenboykott des diegetischen 1. Aprils '33 wünscht (vgl. GIDH, S. 218, siehe Punkt 4.2.5), soll nicht geschehen. Der Roman verbalisiert einen Teil seines eigenen Programms, wenn er den Vater* von Claudia am besagten 1. April der dargestellten Welt sagen lässt: „Wir [müssen] [...] uns umso genauer umsehen und müssen alles merken; wir dürfen kein Jota vergessen.“ (GIDH, S. 203) „Dieser Tag muß sich einfressen ins Gehirn“ (GIDH, S. 207), lautet die Forderung des Textes, die er über seine Figur Helmuth formulieren lässt. Dem schon angesprochenen dröhnenden Schweigen, das der Roman ringsum zu hören meint, arbeitet er mit der Vorlage seines eigenen Textes über Weimars Untergang entgegen.

Das Leitmotiv des Schweigens tritt neben das Leitmotiv des Sitzens und taucht ungefähr gleich häufig im Text auf: Als Helmuths Cousine Lisbeth auf der Geburtstagsfeier von Heinrich Martell, auf der auch der offenbar mit Vorsicht zu genießende neue Nachbar, Nufer, zugegen ist, daran erinnert, dass das Brahmsfest in Hamburg wegen des Gerüchts, der Künstler sei jüdischer Herkunft, abgesagt worden sei,³⁶² wirft ihr der Vater* zum Beispiel

³⁶² In der außerdiegetischen Welt entpuppte sich das Gerücht als eine Falschmeldung. Vgl. Peri Arndt: Exkurs. Das Gerücht über Brahms' jüdische Abstammung. In: Das „Reichs-Brahmsfest“ 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation, hrsg. von der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg 1997, S. 119f., hier: S. 119.

„einen Blick zu, daß sie stumm wurde und eine [...] Bewegung machte, als hänge sie sich ein Schloß vor den Mund“ (GIDH, S. 196). Helmuths Schwester* Hedwig, die Lisbeth beispringt, wird in Nufers Gegenwart ebenfalls am Sprechen gehindert: „Nimm noch etwas Konfekt, Hedwig“ (GIDH, S. 197), bekommt sie von ihrer Tante, Amelie, gesagt. Die Angst bringt sie zum Schweigen. „Die Wände hatten Ohren, auch zu Hause“ (GIDH, S. 183).

Claudia wiederum bleibt stumm, als der uniformierte Carl (vgl. GIDH, S. 230f.) bereits mit dem Messer hantiert, eine Metapher für eine Radikalisierung der diegetischen wie außerdiegetischen Rechten, die die Figur Carl hier repräsentiert:

Ich spürte, daß [...] er nicht mehr nur aus Verlegenheit mit dem Taschenmesser spielte, es auf- und zuklappte, in die Tasche schob und wieder hervorholte. Schon immer wollte ich ihm sagen, daß er das lassen sollte, aber ich *habe es ihm nie gesagt* und ich wußte, daß ich es ihm auch heute *nicht sagen würde* (GIDH, S. 231, meine Hervorhebungen).

Claudia artikuliert keinen Widerstand, auch nicht, als die Lage (siehe Messer-Bild) immer gefährlicher wurde. „Arme Menschen“ (GIDH, S. 176), sagt sich die Erzählerin innerlich mit Blick auf Maria und ihren Mann*, als die ihr und Helmuth die Freundschaft aufkündigen. „Ihr Scheideweg ist falsch; er führt in die Irre. [...] Ich wunderte mich grenzenlos, aber ich *sagte nichts*.“ (GIDH, S. 176f., meine Hervorhebung) In Schweigen verfallen die Hauptfiguren außerdem auf Seite 183 („Carl sei ganz rabiāt. Und dann sprachen wir eine ganze Weile garnichts mehr“), Seite 186 („Was ist das, 'hymnisch gewordene Gegenwart'?“ [...]. 'Das ist der neue Stil' [...]. Dann war es eine Weile still“), Seite 188 („Wir sprachen kein Wort [...]; nun lag dieser Körper auf der Erde“) und Seite 202 („ich stand [am 1. April '33, TW] stumm neben dem uniformierten Mann“).

Stephan Braese meint mit Blick auf die deutschsprachige literarische Auseinandersetzung mit den Vorzeichen der Shoah:

Das vielleicht massivste Hindernis bei einer literarischen Arbeit an dem, worauf sich der Ausblick schon geöffnet hatte, bestand in der Dynamik psychischer Abwehr. [...] Die künstlerische Auseinandersetzung mit der sich abzeichnenden Katastrophe [musste] Kräfte in Anspruch nehmen, die nur wenigen zur Verfügung standen.³⁶³

Umso bemerkenswerter ist, wie zeitnah „Gast in der Heimat“ eine Beschäftigung mit den Ereignissen der ersten Monate des Jahres '33 vorlegt, wie früh er auch kritische Fragen an seine Zeitgenoss*innen und seine Autorin stellt, und dass der Roman bereits die Befürchtung

³⁶³ Braese 2006, S. 23.

formuliert, „daß uns später hier jeder Lebensraum fehlen wird.“ (GIDH, S. 227), sie wird über die Figur Josef Martell transportiert.³⁶⁴

4.2.5 Wenn man sich versehentlich das Zu- und Abnicken von Faschist*innen erwirbt. Zu einem provokanten Gedankengang aus dem Roman

Eine Position von „Gast in der Heimat“ ist, dass manche jüdischen und nichtjüdischen Deutsche, die ihr Land liebten und die wachsende antijüdische Stimmung in ihm nicht wahrhaben wollten, in gewisser Weise, ohne es selber zu merken, den Nazis gleichsam geholfen hätten, weil sie es verpasst hätten, Widerstand zu leisten. Wie transportiert Wolffs Roman diese Ansicht?

Er setzt im Figurentableau denjenigen, der aus Selbstschutz die Augen verschließt, an einen Tisch mit einem Antisemiten und präsentiert in diesem fiktiven Szenario das Bild eines versehentlichen, nicht bemerkten Zusammenschlusses mit dem Nazi.

Das Handeln beziehungsweise eben: das Nicht-Handeln von Heinrich gefällt dem Obersekretär Nufer nämlich, die beiden verstehen sich wunderbar, was der Roman als groteskes Element in seine auf den ersten Blick so (neu-)sachlichen Handlungsfäden integriert: Heinrichs an die Angehörigen gehender Aufruf, über Menschen, die verschwinden, und über Schließungen von Geschäften nicht zu sprechen (vgl. GIDH, S. 191), findet das Gefallen von Nufer: „Der Obersekretär *nickte*.“ (GIDH, S. 192, meine Hervorhebung) Briefe, die Heinrich, nachdem er bereits Kenntnis vom geplanten sogenannten Judenboykott am 1. April hat (vgl. ebd.), im März '33 entwirft und die er an die internationalen Geschäftspartner*innen des Familienunternehmens senden will, finden ebenfalls Nufers Beifall. 'Ich an ihrer Stelle [...] würde diese Briefe auch in die weite Welt hinaussenden,' *nickte* der Obersekretär.“ (GIDH, S. 193, meine Hervorhebung) In diesen Briefen heißt es: „daß wir Juden in Deutschland, soweit wir uns ruhig und nicht staatsfeindlich benommen haben, ungestört unseren Geschäften nachgehen und leben können, als hätte es keine Revolution gegeben“ (GIDH, S. 192).

³⁶⁴ Dass Wolff für ihre Ich-Erzählerin eine nichtjüdische Frau* gewählt hat, könnte unter Umständen ein Versuch gewesen sein, etwas mehr Distanz zur Handlung des Romans herzustellen. Das Ich im Text erfährt die antisemitische Feindschaft und (verbale) Gewalt jedenfalls nicht am unmittelbar eigenen Leib. Helmuth ist es, gegen den der Antisemitismus gerichtet ist, und auch von ihm rückt der Roman Demütigung und Exklusion (sprachlich) noch einmal weg, wenn es heißt: „Martell, wenn ich mal im Suff 'Saujud' sage, dann meine ich nicht Sie! Sie sind ein feiner Kerl; Sie sind ein feiner...“ (GIDH, S. 156).

Der Roman formuliert in der zwei Mal platzierten Metapher eines Zu- beziehungsweise Abnickens, ein Bild, das später in anderer Figurenkonstellation wiederholt werden wird (siehe unten), den Gedanken, dass die, die keinen Widerstand leisteten, die Bewegung der Gegenseite gestärkt hätten, zum Wohlgefallen derer gehandelt hätten, die ihre Feind*innen waren.

Das Verschweigen der antisemitischen Angriffe komme, findet der Roman, einer unfreiwilligen Unterstützung der Täter*innen und ihrer Bewegung nahe oder gleich, weswegen der Text Heinrichs Verleugnung der Angriffe über den Kopf der Figur hinweg sprachlich fast zu einem Bekenntnis zum Nazismus geraten lässt: „Wir durchleben außergewöhnliche Zeiten und müssen uns auch außergewöhnlich benehmen.“ (GIDH, S. 191)

Wir wiederholen in dieser Stunde das Bekenntnis unserer Zugehörigkeit zum deutschen Volke, an dessen Erneuerung und Aufstieg mitzuarbeiten unsere heiligste Pflicht, unser Recht, und unser sehnlichster Wunsch ist. (GIDH, S. 193),

heißt es am Ende seines Briefentwurfs. Nufer ist begeistert und antwortet mit dem antisemitischen Kommentar: „Wenn alle Juden wären wie Sie!“ (GIDH, S. 194). Den Brief, der Heinrichs Verleugnung der antisemitischen Angriffe enthält, lässt der Roman, wieder über den Kopf seiner Figur Heinrich hinweg, sprachlich außerdem heranrücken an die Reaktion der NSDAP auf die Empörung aus Übersee wegen der Übergriffe auf Jüd*innen: Die USA drohten, Waren aus Deutschland zu boykottieren,³⁶⁵ woraufhin die NSDAP verbreitete, die USA würden ihre Informationen aus „Greuelpropaganda“³⁶⁶ beziehen. Zum Vergleich: Heinrich sagt in seinem Brief, er wolle „Stellung nehmen gegen die Lügenpropaganda, die die Emigranten und deutschfeindlichen Politiker im Ausland unternommen haben.“ (GIDH, S. 192)

Auch Claudia, die untätig bleibt und unaufmerksam ist, nickt nach Ansicht des Romans eben *mit* dieser Unaufmerksamkeit und Tatenlosigkeit die Antisemitin Kathi Bundschuh und deren Untaten versehentlich ab (vgl. GIDH, GIDH, S. 219). Kathi darf sich in Claudias Haus so breit machen, wie Nufer in demjenigen von Heinrich. Und als Kathi Bundschuh in Claudias Heim linientreue Schwafelei von sich gibt (vgl. GIDH, S. 216-219), ziehen in die Erzählerin „Rauschen [...] ein, Wind und Meer, daß ich mich nicht mehr beherrschen konnte und die Augen schloß“ (GIDH, S. 219). Der Faschistin Kathi Bundschuh sind Claudias Schläfrigkeit und ihr Verschließen der Augen in demselben Maße recht wie dem Antisemiten Nufer die

³⁶⁵ Vgl. Gellately 2003, S. 44.

³⁶⁶ Ebd.

Schreiben von Heinrich: „'Sie sind müde,' sagte Kathi; 'ich glaub's wohl [...]. Schlafen Sie sich heute tüchtig aus.'“ (Ebd.) „Ich *nickte*.“ (Ebd., meine Hervorhebung)

So, wie Heinrich zwei Mal im Dialog mit Nufer ein Nicken erntet, so sagt in spiegelsymmetrischer Anordnung Claudia zwei Mal im Dialog mit Kathi Bundschuh „ja“: das eine Mal durch ihr Nicken, das andere Mal nach Kathis Behauptung, die Angriffe vom 1. April '33 würden sich vergessen (vgl. GIDH, S. 218), da fällt der Erzählerin auf, „daß ich ja gesagt hatte; ja, so etwas vergißt sich.“ (Ebd.)

Wenn der Roman Claudia sagen lässt, sie habe sich, als sie Kathi Bundschuh im Wohnzimmer bemerkt, erschrocken, „als hätte man mich auf einer Tat ertappt“ (GIDH, S. 216), und dies, obwohl sie sich ja ganz tatenlos bloß in dem Haus aufhält, das sie und ihr Mann* bewohnen, sind zwei Deutungen der Textstelle möglich: Erstens lässt sich der Moment in Verbindung bringen damit, dass die Nazis die Ehe zwischen Jüd*innen und Nichtjüd*innen ja verunglimpften (die sie 1935 dann mit dem „Rassenschande“-Gesetz kriminalisierten).³⁶⁷ Zweitens besteht das eigentliche „Vergehen“, bei dem Claudia „ertappt“ (GIDH, S. 216) wird, nach Ansicht des Romans vielleicht gerade in ihrer Passivität, durch die Kathi unbemerkt ins Haus gelangt: Gegen die Radikalisierung in ihrem näheren und ferneren Umfeld hat Claudia nicht die Stimme erhoben oder in anderer Weise gekämpft oder protestiert. Und sie handelt auch dann noch nicht, als Kathi in ihre Wohnung tritt, ihre neuen Überzeugungen darlegt und sich von der Freundin wegen des jüdischen Ehemanns* trennt.

Heinrich macht sich in seinem Brief zum Sprachrohr der diegetischen Nazis (siehe oben). Und in Fortsetzung der symmetrischen Gestaltung auf dem Figurentableau lässt der Text auch Claudia fast zum „Sprachrohr“ (GIDH, S. 219) von Kathi Bundschuh werden. Jene bittet Claudia, Helmuth auszurichten, dass es mit ihrer Freundschaft zu ihm vorbei sei: „Dann müssen Sie zu *meinem Sprachrohr* werden“ (GIDH, S. 219, meine Hervorhebung); fast ist Claudia diejenige, die Helmuth mitteilt, dass er keinen freundschaftlichen Kontakt zu Kathi mehr haben könne, fast also lässt der Text sie es sein, die ihn (mit) an den Rand drängt.

Ihrem Bruder* nickt Claudia ebenfalls versehentlich stumm zu (und der Roman findet: genau *durch* dieses Schweigen), und dieses unbeabsichtigte (Ab-)Nicken gestaltet der Text erneut als einen Beinahe-Zusammenschluss mit der diegetischen Fraktion der Faschist*innen, denn der Nazi Carl rückt ermutigt näher an Claudia heran:

³⁶⁷ Vgl. Raul Hilberg (Übers. Christian Seeger, Harry Maør, Walle Bengs u. Wilfried Sczepan): Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust. Frankfurt a.M. u.a. 1982, S. 117-122. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Hilberg 1982“ verwendet.

Er erzählte viel von sich. Demütigend sei es, in das Haus des Vaters [...] keinen Freund mitbringen zu können, aus Angst vor den verräterischen Reden des eigenen Vaters; demütigend, heutzutage nicht die Karriere zu machen, die man verdiene, weil die Gesinnung der Verwandten nicht einwandfrei sei. [...] *Ich nickte* [!] und verstand. [...] 'Siehst du, Claudia, du nickst,' sagte Carl. Er *rückte mit seinem Stuhl näher* (GIDH, S. 231f., meine Hervorhebungen).

Zwischen Claudias Vater* und Maria Kleinbach kommt es ferner zum Handschlag (vgl. GIDH, S. 124).

Und am 1. April '33 findet sich Claudia, die vor dem „Braunen Haus“ auf eine Cousine ihres Mannes* *wartet*, während jene drinnen um die Freilassung ihres Bruders* *kämpft* (vgl. GIDH, S. 205), neben einem uniformierten Nazi stehend – „*als hielte ich hier Wache*“ (GIDH, S. 202, meine Hervorhebung): wieder aktiviert der Text hier die Metapher einer verwischten Grenze, wer nicht aktiv gegen die Nazis kämpfe, stelle sich im Grunde auf ihre Seite, so seine Interpretation, die er mit Claudias versehentlichem Dazustellen zu den Täter*innen des 1. Aprils transportiert.

Der Roman fragt also mit Blick auf den Aufstieg und Machtausbau der Nazis nach der Rolle derjenigen nichtjüdischen und jüdischen Menschen seiner Zeit, die passiv blieben, und redet seinen damaligen Leser*innen ins Gewissen, auch in einer kurzen Sequenz über die Sitzung eines diegetischen Tennisvereins. Dieses Treffen wird abgehalten, kurz nachdem hundert Mitbürger*innen aus der dargestellten Welt ins Konzentrationslager Heuberg³⁶⁸ verschleppt wurden (vgl. GIDH, S. 182). Claudia und ihre Freund*innen kommen nicht zusammen, um zu beratschlagen, was man politisch jetzt noch tun könne, man kommt zusammen, um über Tennisangelegenheiten zu sprechen.

Der Roman arbeitet dabei wieder einmal mit dem, was *nicht* erzählt wird. Als Kontrastfolie ist vom Text bei der Sequenz im Tennisverein das gesetzt, was diejenigen Figuren erleben mögen, die soeben weggebracht wurden. Und was sie erleben, vollzieht sich gleichsam offstage. Erneut aktiviert der Roman also eine elliptische Erzählstruktur, die Verschleppung von diegetischen Menschen wird nur bruchstückhaft erzählt und noch einmal perspektivisch gebrochen: Die Erzählerin hört von einer anderen Person, dass jemand mit hundert anderen zum KZ Heuberg gebracht worden sei (vgl. GIDH, S. 182).

³⁶⁸ Es war „im März 1933 unter Benutzung des früheren Truppenübungslagers Heuberg angelegt“ worden und nahm „bis zu dreieinhalbtausend politische Schutzhäftlinge auf[]“. (Eugen Kogon: Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. Hamburg 2017³, S. 59. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Kogon 2017“ verwendet.)

Die diegetische Tennissitzung vollzieht sich dennoch so wie immer. Den Belanglosigkeiten, mit denen sich die Figuren in ihrem Sportverein beschäftigen, werden vom Text die nicht voll auserzählten Erfahrungen der Figuren im KZ gegenübergestellt:

Es konnte sein, daß Heinz Bang, gewandt wie stets, von Wettkämpfen, neuen Netzen, Trainingsstunden und Tanzvergnügen sprach. Es konnte sein, daß der Kassier seinen Rechenschaftsbericht vorlas, und daß man ruhig auf den Stühlen saß und hörte. Und es konnte sein, daß man anderswo ohne Rechenschaftsbericht hundert Menschen quälte, und daß man auf den Stühlen saß und hörte. (GIDH, S. 183f.)

Berührungspunkte ergeben sich hier zu Georg Glasers Kommentierung und Interpretation der Verhaftungswelle, er schreibt:

Lautlos verschwanden Leute, und ihre besten Freunde hatten nicht den Mut, nach ihrem Verbleib zu fragen. Nur ganz selten wurden ein Schrei, ein grauenhafter Flüsterbericht [...] laut; sie wurden weniger bemerkt als die täglichen Verkehrsunfälle.³⁶⁹

Nach dem Reichstagsbrand vom 27. Februar '33 wurden beinahe 10.000 politische Gegner*innen inhaftiert.³⁷⁰ Das KZ Heuberg der außerdiegetischen Welt war „im März 1933 unter Benutzung des früheren Truppenübungslagers Heuberg angelegt“³⁷¹ worden; es nahm „bis zu dreieinhalbtausend politische Schutzhäftlinge auf[]“.³⁷²

4.2.6 Der Umgang von Text und Hauptfiguren mit Hitlers Ernennung zum Reichskanzler und den Reichstagswahlen vom März '33

Bergmann und Wetzel meinen, dass sich im Laufe des Jahres 1932 „ein Gefühl der Unsicherheit und des Verfemtseins“³⁷³ ausgebreitet habe. „Gast in der Heimat“ gestaltet das Jahr '32 in ähnlicher Weise. Er lässt seine Hauptfiguren in jenem Jahr Realitätsschocks erleben: Helmuth erfährt in der Begegnung mit Keller erstmals den radikalisierten Antisemitismus am eigenen Leib beziehungsweise nimmt ihn nun erstmals deutlich wahr. Und Claudia registriert im Winter '32 (vgl. GIDH, S. 162) zum ersten Mal: „Die Arbeitslosenziffer war auf 5½ Millionen gestiegen, täglich verbluteten in Straßenschlachten junge Menschen aus Haß gegen andere junge Menschen, die ihre Volksgenossen waren.“ (Ebd.) Es überkommt sie eine Ahnung von bevorstehenden Gefahren: „Der Winter 1932, der

³⁶⁹ Georg K. Glaser: Geheimnis und Gewalt. Ein Bericht. Frankfurt a.M. 1989, S. 142.

³⁷⁰ Vgl. Friedländer 2006, S. 29.

³⁷¹ Kogon 2017, S. 59.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Bergmann/ Wetzel 1998, S. 193f.

auf dieses Regimentsfest folgte, war nicht gut. Etwas lag in der Luft, man wußte nur nicht was.“ (GIDH, S. 157)

Aber: Claudia spürt in jenem Jahr lediglich „bisweilen“ (GIDH, S. 161) hinein in das, was in den Regionen „außerhalb von uns“ (ebd.) geschieht. Und unmittelbar nach dem angesprochenen Satz „Täglich verbluteten in Straßenschlachten junge Menschen aus Haß gegen andere junge Menschen, die ihre Volksgenossen waren“ (GIDH, S. 162), installiert der Text noch einmal dieselbe Figur wie bei der Erwähnung des Todes von Bayerle: eine Ellipse. Denn der nächste Satz lautet: „Im Februar [1933] verlebten wir auf einer Skihütte im Engadin sonnenfrohe Tage“ (GIDH, S. 165).

Was Wolffs Text in jene Ellipse setzt, die zwischen dem Ende des zweiten und dem Beginn des dritten Teils von Claudias Aufzeichnungen liegt (vgl. GIDH, S. 162-165), ist Hitlers Ernennung zum Reichskanzler am 30. Januar '33. Zur Zeit ihrer Rückschau, im Sommer '33, wird die Erzählerin die Bedeutung des Datums erkannt haben, ihr damaliges Ich aber, dessen Blick auf die Umwelt sie ja nachzeichnet, hat von ihm keine Notiz genommen oder für nicht so extrem relevant gehalten.

In anderen Texten ist interessanterweise ebenfalls davon die Rede, dass das Datum zunächst nicht als *die* Zäsur empfunden worden sei, als die wir Heutigen es aus der Rückschau erkennen. Saul Friedländer führt zum Beispiel eine Sitzung im Berliner Café Leon an,

bei der es um Fragen der Förderung des jüdischen Handwerks ging. Die Nachricht von der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler wurde kurz vor Beginn der Veranstaltung bekannt. Unter den anwesenden Vertretern jüdischer Organisationen und politischer Bewegungen nahm nur der zionistische Rabbi Hans Tramer auf die Nachricht Bezug und bezeichnete das Ereignis als große Veränderung; alle anderen Redner hielten sich an ihr angekündigtes Thema. Tramer 'machte mit seiner Rede gar keinen Eindruck. Das ganze Publikum hielt das für Schwarzmalerei. Es gab keinerlei Echo.' Der Vorstand des Central-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens schloß am selben Tage eine öffentliche Erklärung in eben diesem Sinne: 'Im übrigen gilt heute ganz besonders die Parole: Ruhig abwarten.'³⁷⁴

Fürs „Abwarten“ (GIDH, S. 223) plädiert auch Heinrich Martell: ein Fehler.

Noch ein wichtiges Ereignis, die Reichstagswahlen aus dem März '33, bei denen die NSDAP des außerliterarischen Raums 43,9 Prozent bekam,³⁷⁵ werden von „Gast in der Heimat“ weit in den Hintergrund der Diegese platziert, und anhand dieses beinahe Nicht-Auftretens der

³⁷⁴ Friedländer 2006, S. 26f.

³⁷⁵ Hans Mommsen: Die nationalsozialistische Machtergreifung und die deutsche Gesellschaft. In: Ders.: Von Weimar nach Auschwitz. Zur Geschichte Deutschlands in der Weltkriegsepoche. Ausgewählte Aufsätze. Stuttgart 1999, S. 155-174, hier: S. 161.

Wahlen in der dargestellten Welt gestaltet der Roman ein weiteres Mal die aus seiner Sicht auf den falschen Dingen liegenden Aufmerksamkeit seiner Hauptfiguren:

Mit der Empörung eines nichtjüdischen Arztes (Röhrich), darüber, dass er von einer Patientin nicht voll entlohnt worden ist, führt der Text eine Begebenheit in den März der dargestellten Welt ein, die erstens ein vergleichsweise bedeutungsloses Ärgernis aus dem Alltagsleben ist, und zweitens ein Ärgernis, das speziell nichtjüdische Angelegenheiten betrifft, denn die jüdische Bevölkerung sollte bald mit ganz anderen Sorgen konfrontiert sein und war auch schon zum Zeitpunkt der Empörung des Deutschen über die Art, wie mit *ihm* umgegangen wird, in Gestalt des Antisemitismus' von einer viel größeren Ungerechtigkeit betroffen. Weder das eine noch das andere wird von den Figuren wirklich bemerkt:

Obwohl dieser März 1933 nicht mit Fällen geizte, [...] war und blieb der Fall Röhrich doch in aller Mund. Keiner in unserer Alltagswelt, der sich nicht darob ereifert hätte, auch wenn soeben neue Reichstagswahlen und Hitlers Sieg vor sich gegangen waren. [...] Unsere Freunde waren sich einig, daß endlich die Partei, die bisher opponiert hatte, beweisen würde, was sie leisten könnte. [...] Selbst die ärgsten Schwarzseher ordneten den Fall Röhrich dem äußeren, politischen Geschehen über und sprachen davon, *als seien sie beteiligt*. (GIDH, S. 173, meine Hervorhebung)

4.2.7 Der 1. April 1933 in Wolffs Roman

In welcher Weise wird der sogenannte Judenboykott vom 1. April 1933 in Wolffs Roman porträtiert? Und welche Akzente werden bei der Zeichnung gesetzt? Mit welchen literarischen Verfahren werden sie vermittelt? Und wie lautet der literarisch vermittelte Kommentar des Textes?

Der Roman inszeniert es so, dass uniformierte Horden gleichsam aus dem Nichts vor den Augen der Erzählerin und Leser*innen erscheinen. Er erzählt den sogenannten Boykott als ein Schockerlebnis für seine Figuren. Das Anwachsen des diegetischen Antisemitismus' vollzieht sich im Text jenseits des Blickfelds der Erzählerin, und plötzlich sind die Figuren dann am 1. April '33 mit der immensen, körperlichen Präsenz einer organisierten und auf Jüd*innenhass getrimmten faschistischen Bewegung konfrontiert. Unbemerkt und ungestört von der Hauptfigur und ihrem Kreis hatte sich, die Vermittlung dieses Gedankens steht für den Roman mit im Vordergrund der Passage zum diegetischen 1. April, eine zahlenstarke, energetische und gefährliche Truppe in der dargestellten Welt formieren und aufstellen können.

Aufseiten der faschistischen Horde installiert der Text eine Häufung von Verben. Sie beschreiben zudem immer entweder eine konkrete Bewegung oder eine körperliche Tätigkeit.

Diese Verben-Vielzahl ist als Kontrast zum Leitmotiv des Sitzens zu sehen, das aufseiten der Hauptfiguren angeordnet war, mit dieser Gegenüberstellung formuliert der Roman ein weiteres Mal die Überlegung, dass „wir“ (siehe oben) wachsamer und aktiver hätten sein müssen. Eine Umtriebigkeit, die der Text der faschistischen Seite attestiert, sei auf keine annähernd gleich starke Aktivität auf der Gegenseite getroffen:

Auf der Straße war klingelnder Lärm. Singend *zogen* Uniformen von allen Seiten *auf*. Sie *trugen* Fahnen. [...] In der Königstraße *wurden* die großen, eisernen Läden vor den Schaufenstern der beiden Warenhäuser *heruntergelassen*. Schutzpolizisten *hielten* die Eingänge *besetzt*. Ein Kameramann in Uniform *photographierte* die Ein- und Ausgehenden. Nebenan [...] *wurden* große, rotbedruckte Zettel an die Türen *geklebt*, 'rein deutsches christliches Familienunternehmen, seit 60 Jahren im gleichen Besitz'. Vor dem Anwaltsbüro Rosen *standen* zwei SA-Leute; junge Burschen *klebten* unter ihrer Aufsicht kleine weiße Zettel: 'Die Juden sind unser Unglück', rund um das Blechschild. Auf der anderen Seite beim Schuhhaus Müller *wurde* soeben die neue Fahne *gehißt*. Trotzdem *drängten* sich Leute in den Laden und *forderten*, daß man die eine Angestellte, von der man wisse, daß sie nicht arisch sei, entlasse. [...] Ameisenhaft *lief es* durch diese Tür [des Braunen Hauses, TW]. Junge Burschen *eilten* mit erhobener Rechte, blieben stehen, *schlugen die Hacken zusammen*, *sagten* einige Worte und *hasteten* weiter. Andere *rannten* aus dem Haus, *setzten sich auf Räder und in Autos und fuhren* weg. Frauen sah man keine in weitem Umkreis. (GIDH, S. 199-204, meine Hervorhebungen)

(Beinahe wie ein Kommentar zu der Unsichtbarkeit, in der Wolffs Text die diegetischen Nazis zunächst platziert, und zu der Zahlenstärke und Energie, mit der sie dann auf einmal da sind und die nachträglich auf eine Phase der Organisation weisen, liest sich ein Kommentar von Heinrich August Winkler: die Macht der Reaktion habe „fast lautlos [gewirkt], immer vorhanden [...] und [...] bedeutend rücksichtsloser arbeitend“³⁷⁶ als die demokratischen Kräfte.)

Der Zuwachs, den die männerbündnerischen NS-Organisationen ja verzeichnen konnten, gerät gar nicht in den Blick der Protagonistin von „Gast in der Heimat“: Hatte die NSDAP 1930 noch 129.583 Mitglieder, so stieg ihre Zahl Anfang 1933 sprunghaft auf 849.009,³⁷⁷ und bis zum 1. Mai hatte sich die Zahl verdreifacht.³⁷⁸ Die SA zählte im Januar '31 77.000 Mitglieder, im August '32 445.000,³⁷⁹ zwei Jahre später fast 3 Millionen.³⁸⁰

In der Passage zum 1. April '33 aus „Gast in der Heimat“ wird ein paralleler Satzbau verwendet: Am Anfang steht wiederholt eine Ortsangabe, auf die wiederholt eine Verbalkonstruktion folgt, die passiv gestaltet ist:

³⁷⁶ Winkler 1993, S. 301.

³⁷⁷ Vgl. Gellately 2003, S. 30.

³⁷⁸ Benz 2011, S. 69.

³⁷⁹ Vgl. Bauer 2008, S. 177.

³⁸⁰ Vgl. Gellately 2003, S. 31.

In der Königsstraße wurden die [...] Läden vor den Schaufenstern [...] heruntergelassen. [...] Nebenan bei Brändl [...] wurden große, rotbedruckte Zettel an die Türen geklebt [...]. Auf der anderen Seite [...] wurde soeben die neue Fahne gehißt. [...] Bei den großen Eckhäusern [...] klebten [...] runde gelbe Zettel, dem mittelalterlichen Judenfleck nachgebildet. (GIDH, S. 201f.)

Der Text gestaltet die Gruppe der Täter als gesichtslos, keine der Figuren, die die diegetischen Laden-, Büro- und Praxis-Eingänge versperren und bewachen, ist als Individuum erkennbar, das Individuum zählte in der faschistischen Bewegung nicht. Und gleichsam mit *einer*, von oben orchestrierten und wie von allen Seiten kommenden Bewegung sei die Attacke auf die jüdische Bevölkerung getroffen: Dieses Gefühl wird über die Wiederholung der syntaktischen Struktur transportiert.

Zwar mag der sogenannte Judenboykott in der außerdiegetischen Welt am 3. April „auch wegen der geringen Resonanz“³⁸¹ abgebrochen worden sein, zwar mögen sich viele Kund*innen „nicht beeindruckt von der Aktion“³⁸² gezeigt haben, manche vielleicht sogar versucht haben, nun gerade gezielt in jüdischen Geschäften zu kaufen,³⁸³ wie es in der Sekundärliteratur heißt; der „Boykott als gewaltsame[] Form von Politik gegen Juden“³⁸⁴ mag möglicherweise auch „wenig Sympathie in der Mehrheit der Deutschen“³⁸⁵ gehabt haben. Aber Arno Herzig meint: „Eine aktive Solidarisierung mit jüdischen Mitbürgern gab es [...] praktisch nicht“,³⁸⁶ und nach Ansicht Hilbergs ist Neutralität „eine Nullmenge, die in einem ungleichen Kampf dem Stärkeren zugute kommt.“³⁸⁷ Wolffs Roman zeichnet ein Porträt vom 1. April '33, in dem die Nazis gar aktive Rückendeckung von der Menge erhalten, in der Diegese wird aus dem Personenauflauf heraus die Entlassung einer jüdischen Angestellten gefordert (vgl. GIDH, S. 201).

„Ich spürte deutlich, wie diese Stunden mein Denken verrückten.“ (GIDH, S. 208), lässt der Text seine Hauptfigur an diesem Tag sagen.

Verwandtschaften ergeben sich bei dieser Interpretation mit verschiedenen Texten, die später erscheinen werden. Bis zum 1. April, so etwa Benz, seien die „Radauszenen und Exzesse[]

³⁸¹ Benz 2013, S. 25.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Vgl. Friedländer 2006, S. 34.

³⁸⁴ Benz 2013, S. 26.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Arno Herzig: 1933-1945. Verdrängung und Vernichtung. In: Informationen zur politischen Bildung 307 (2010): Jüdisches Leben in Deutschland, S. 51-61, hier: S. 51.

³⁸⁷ Hilberg 1982, S. 1922.

auf den Straßen gegen einzelne Juden [...] von der Mehrheit als Begleiterscheinung im nationalen Eifer entschuldigt“³⁸⁸ worden. Der 1. April habe, so Gellately,

die Einstellung des Regimes zu den Juden deutlich gemacht. Die haßerfüllte Botschaft war, daß die Juden in bestimmten Berufen und Gewerben überrepräsentiert waren und ihr Einfluß gebrochen werden mußte. Niemand konnte bezweifeln, daß für die Nationalsozialisten der Antisemitismus, ob sie ihn früher heruntergespielt hatten oder nicht, nunmehr offenkundig von zentraler Bedeutung war. Manche begannen jetzt, ein blutiges Pogrom zu erwarten und sich zum ersten Mal in ihrem Leben mehr wie Geiseln als wie gleichberechtigte Staatsbürger zu fühlen. [...] Der Boykott [...] zwang sogar manch stramm nationalistischen Juden zu dem Schluß, daß er sich in seinem geliebten Deutschland bitter getäuscht hatte.³⁸⁹

Eine solche Erfahrung erzählt „Gast in der Heimat“ auf seiner literarischen, fiktionalen Bühne mit den eigenen literarischen Verfahren.

Für Claudia und ihren Mann* hat sich am Abend des 1. Aprils das Lebensgefühl radikal verändert; für sie markiert der Tag den Beginn eines tiefgreifenden Unsicherheitsgefühls:

Das Sichere war unsicher geworden und das Unsichere allein sicher. [...] Dieser Tag würde sich nicht davon schleichen wie ein gewöhnlicher Tag. Irgendetwas würde noch kommen. Wir wußten nur nicht was. Alles Unmögliche war möglich. (GIDH, S. 209-211)

Claudia und Helmuth bekommen am diegetischen 1. April buchstäblich den Boden unter den Füßen weggezogen: Die Zukunft *schwebte als gestaltloses Gebilde im freien Raum, nicht einmal mehr an den Boden gebunden*. (GIDH, S. 209, meine Hervorhebung)

Viele seien nun mit einem offenen Willen der NS-Führung zur Rechtlosigkeit konfrontiert gewesen, „die lähmte und geradezu wehrlos zu machen schien.“,³⁹⁰ schreibt Peter Steinbach. Genau dieses Bild installiert auch „Gast in der Heimat“: „Ich wollte mich räuspern, aber ich spürte, wie gelähmt ich war“ (GIDH, S. 233), erinnert sich Claudia. „Ich rührte mich nicht, damit die Glaskugel, in der ich saß, nicht vorzeitig zerbräche“ (ebd.).

Auffällig ist bei der gesamten Passage, die dem sogenannten Judenboykott vom 1. April gewidmet ist, der Wechsel in der Art der Perspektivierung. Die wegen des Verzichts auf jede Kommentierung und jeden persönlichen Ton plötzlich einer Abfahrt mit einer Kamera ähnelnde Blickbewegung der Erzählerin, die in den Straßen und vor den betroffenen Geschäften und Büros entlangläuft, fängt das diegetische Geschehen in einem beinahe

³⁸⁸ Benz 2011, S. 24f.

³⁸⁹ Gellately 2003, S. 46.

³⁹⁰ Peter Steinbach: Zur Kontextualisierung des Widerstands von Juden. Exemplarische Überlegungen zum Widerstandsbegriff. In: Jüdischer Widerstand in Europa 1933-1945. Formen und Facetten, hrsg. von Julius H. Schoeps u.a. Berlin 2016, S. 17-34, hier: S. 25. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Steinbach 2016“ verwendet.

dokumentarischen Stil ein [„Wir [müssen] [...] uns umso genauer umsehen und müssen alles merken“ (GIDH, S. 203)]:

Claudias Blick fährt die schon lange beieinander stehenden Gebäude nacheinander ab (vgl. GIDH, S. 199), und dabei sieht man vor dem inneren Auge wie in einem Foto oder Film, dass sie sich ähneln mit ihren eingerichteten Schaufenstern und den Menschen, die in diesen Häusern sonst ihrem Tagesgeschäft nachgehen. Und während die eine Person ihrem üblichen Alltag nachgehen kann, das fängt die Blickbewegung eben auch ein, wird der Nachbar oder die Nachbarin grundlos schikaniert: „Nebenan bei Bofinger war neutraler Friede; in der Auslage standen Osterhasen inmitten bunter Nestchen [...]. Vor Helmuths Büro standen zwei uniformierte Leute; sein Schild war gelb verklebt“ (GIDH, S. 202).

Für den Moment lässt der Text das für sich sprechen, später lässt er seine Erzählerin die Aktion vom 1. April explizit ein „*unsinnige[s]* Gebaren einer *verrückt* gewordenen Menge“ (GIDH, S. 206, meine Hervorhebungen) nennen.

Aber: Der Roman installiert auf der Figurenebene auch wenige, vereinzelte Hilfs- und Widerstandsmomente in einer sich verdunkelnden Diegese.

So ist der am 1. April auf einem Schild an Helmuths Bürotür zu lesende Schriftzug „Wer zum Juden geht, schädigt Deutschland“ (GIDH, S. 202), von irgendjemandem, der nicht in Erscheinung tritt, teilweise wieder abgekratzt worden: „Es mußte sich jemand die Mühe gemacht haben, diese Behauptung mit spitzen Nägeln zu entkräften“ (ebd.). Und in der Nacht nach dem 1. April ruft ein früherer Kriegskamerad von Helmuth bei ihm an, um ihm, auch im Namen eines weiteren Bekannten, zu sagen, „daß wir ein Zimmer frei haben, und daß wir uns freuen, wenn wir Ihnen einmal helfen können“ (GIDH, S. 211f.). Damit wirft der Freund mit dem sprechenden Namen „Wagensail“ ein rettendes Seil aus.

Auf der einen Seite der dargestellten Welt stehen die NS-Trupps, die am diegetischen 1. April aktiv und zahlenstark auftreten, auf der anderen, unsichtbar irgendwo am Ende eines Telefons oder nur durch politische Aktionen greifbar, Figuren, die Widerstand leisten und die von Wagensail, dessen namenlosem Freund und jener unbekannten Person repräsentiert werden, die den antisemitischen Schriftzug hat löschen wollen, was ein Sinnbild für den Widerstand gegen jüd*innenfeindliche Hetze ist, aber auch dafür, die Entfernung des Schriftzugs ist nicht vollständig, dass es nicht gelang, den Antisemitismus in der Gesellschaft zum Schweigen zu bringen.

Dass die Widerständler*innen aus der Diegese nicht in Claudias Erzählen sichtbar sind, hat seinen Grund darin, dass die Erzählerin nicht in entsprechenden Kreisen verkehrt, aber, darauf beharrt der Roman in seiner Darstellung des 1. Aprils, es *habe* Widerstand trotz allem auch in Momenten scheinbar absoluter Dunkelheit gegeben. Wie in den beiden vorangegangenen Romanen, man denke etwa an den finalen Abtritt Thomas Luckas oder an den finalen Zusammenbruch Barbara Warenkamps, werden bei Wolff in solchen Erzählsträngen, die scheinbar kein Licht durchlassen, Textmomente installiert, die einen solchen Hoffnungsschimmer an die Leser*innen von damals eben doch noch irgendwie vermitteln sollen. „Daß es solche Prachtkerle [Wagensail und sein Freund, TW] noch gibt, hatte ich schon fast vergessen', sagte Helmuth und rieb an seiner trüben Brille.“ (GIDH, S. 213)

Hier wird Helmuth zur Stellvertreterfigur für Menschen der damaligen Gegenwart. Der Roman sagt zu allen Stigmatisierten, dass sie, wenn sie sich ganz genau umschauen (die trüb gewordene Brille putzen), noch kleine Gesten der Solidarität und vielleicht sogar größere Hilfsangebote entdecken werden. An der Hoffnung, dass sie nicht ganz allein stehen, will „Gast in der Heimat“ festhalten.

4.3 Wie der Roman den Vormarsch der Rechten, die Hetze gegen Jüd*innen, deren Marginalisierung und die Verfolgung politischer Gegner*innen kommentiert – über den Kopf der Erzählerin weitgehend hinweg

Zum Zeitpunkt ihrer Rückschau, im Sommer '33 in Ascona, fragt sich Claudia:

Hatte sich das, um dessentwillen ich die Heimat verlassen mußte, wirklich und wahrhaftig abgespielt? Äffte mich nicht nur ein Phantom meiner Phantasie? Ich schüttelte den Kopf und verstand plötzlich nicht mehr, warum ich hier war. [...] Was mir zu tun oblag, hatte ich getan: abgereist und angekommen, ausgepackt, mit den Leuten geredet [...]. Aber *innen* [...] *war ich noch nicht hier*.“ (GIDH, S. 282, meine Hervorhebung)

In der diegetischen Wirklichkeit vom Sommer '33 ist Claudia innerlich buchstäblich noch nicht angekommen, sie hat noch nicht Schritt halten können mit den massiven Umbrüchen in ihrer Heimat und innerhalb ihrer eigenen Lebenssituation. Sie kann konstatieren, dass sie und ihr Kreis das Erstarken der Rechten verdrängt und die Gefahr unterschätzt hatten, aber eine weiter gehende Analyse dessen, was in ihrer Welt geschehen ist und zu jener Gegenwart geführt hat, mit der sie konfrontiert ist, kann diese Erzählerin noch nicht leisten: „Ich [...] verstand [...] nicht [...], warum ich hier war“ (ebd.).

Es lassen sich aber diejenigen analytischen Überlegungen, die die Erzählerin hat beziehungsweise eben nicht hat, von jenen Überlegungen unterscheiden, die der *Roman* zu dem Thema durchaus formuliert. Sie liegen auf einer zweiten, von der Ebene der Rede der Erzählerin weitgehend getrennten Textschicht. Auf dieser Ebene findet eine literarische Überformung des Dargestellten statt, die den Vormarsch der faschistischen Bewegung interpretiert und kommentiert und antifaschistische Positionen enthält. Dafür werden vom Roman die Bildsprache, die Raumebene, die Mittel der Figurenzeichnung, -rede und -anordnung sowie die Anordnung von Geschehensebenen produktiv gemacht.

Diese literarische Überformung, mit der das Erstarken der Rechten und die Phase von Weimars Ende kommentiert und interpretiert wird, ist, so meine These, größtenteils nicht von der Erzählerin selbst eingebracht, kann mit Blick auf das oben genannte Zitat nicht in größerem Umfang von ihr eingebracht werden. Ich sehe ein paar Ausnahmen, denn bei Claudia ist ja eine Reflexion über die gesellschaftlichen und politischen Ereignisse im Wachsen: „Vor allem die geistige Ordnung [...] gelang nicht. Man wird dies aus meiner Niederschrift spüren. Aber man darf auch sehen, wie ich stärker wurde als die Zeit. Ich mußte erst Atem holen.“ (GIDH, S. 220)

(Diese Momente, an denen die Erzählerin stärker wird und über literarische Mittel selbst Kommentare zur politischen und gesellschaftlichen Entwicklung aus der Diegese einbringt, werde ich entsprechend markieren. In allen anderen Fällen gehe ich davon aus, dass die Kommentierung und Überformung über den Kopf der erzählenden Figur hinweg stattfindet.)

4.3.1 Das Bild einer Abfolge von (Sünden-)Fällen

Auf der Bildebene von „Gast in der Heimat“ wird über die Anordnung einer Abfolge von (Sünden-)Fällen der damaligen Gesellschaft ein Verlust des moralischen Kompasses attestiert und die Phase zwischen 1927 und Frühjahr 1933 als eine Zeit der Verwandlung Deutschlands in einen Unrechtsstaat beschrieben. Zwischen 1927 und '33 kommt es in der dargestellten Welt nämlich – während des Erstarkens des diegetischen Faschismus, das sich jenseits des Gesichtsfelds der Erzählerin vollzieht [wofür vom Roman psychologische Gründe angeführt werden (siehe Punkt 4.2.1)] – zu einer Reihe von (eben nicht nur juristischen) „Fällen“:

Es gibt den „Fall“ Prätorius (GIDH, S. 89), den „Fall Röhrich“ (GIDH, S. 173), den „Fall [Jakob] Martell“ (GIDH, S. 206), den „Fall Denison“ (GIDH, S. 247) und den „Fall“ Eva

(vgl. GIDH, S. 254), mit denen der Anwalt Helmuth konfrontiert ist. „Die Praxis blühte auf“ (GIDH, S. 100), heißt es im Jahr '27. „Prozesse flogen Helmuth von allen Seiten zu“ (ebd.). 1932 krallt sich ein schwankender Georg Keller an der Kleidung seines Bekannten fest, „sonst wäre er *gefallen*“ (vgl. GIDH, S. 155, meine Hervorhebung), worauf zurückzukommen sein wird. Und der März '33, in dem ja (sowohl in Wolffs wie in Claudias Welt) per Notverordnung die KPD-Sitze annulliert wurden, Konzentrationslager für politische Widersacher*innen entstanden, das Ermächtigungsgesetz vom Reichstag gebilligt wurde und alle Länderparlamente aufgelöst wurden,³⁹¹ wird vom Roman kommentiert mit den Worten: Er „[geizte] nicht mit *Fällen*“ (GIDH, S. 173, meine Hervorhebung). Schon im Roman „Eine Frau hat Mut“ (siehe Punkt 2.3.3, vgl. EFHM, S. 119, ebd., S. 122) wird im Verb „fallen“ ja die Bedeutung eines moralischen Absturzes mit aufgerufen, in „Gast in der Heimat“ begegnet es in dieser Bedeutungsvariante leitmotivisch. In der Diegese gibt es Zeichen eines großen „*Falls*“ (ebd., meine Hervorhebung), *fallen* außerdem Bekannte „*um*“ (GIDH, S. 224, meine Hervorhebung), liegen fast alle „schon auf dem Boden“ (GIDH, S. 238): Gefühlt niemand aus Claudias Stadt stellt sich der Jüd*innenfeindlichkeit entgegen, alle knicken ein, auch diese Bedeutungskomponente ist im „Fallen“ enthalten.

Die Hilfe des Juristen Heinrich Martell ist besonders gefragt in den ersten Monaten des Jahres '33 der dargestellten Welt, auch dies ein Bild für das in der Diegese jetzt wachsende Unrecht: Der Roman lässt Helmuth nun so oft in der Kanzlei arbeiten, dass man ihn nur noch schwer erreicht. Montags gegen neun ist er zum Beispiel „schon längst auf dem Büro“ (GIDH, S. 180). Zu einer Claudia „noch verhangenen Morgenstunde“ (GIDH, S. 235), in der Hedwig ihren Bruder* sucht, ist jener bereits auf dem Weg zur Arbeit, zum Abendessen dann aber auch nicht unbedingt anzutreffen: So kommt Nina einmal „nach Tisch, weil sie Helmuth um diese Zeit zuhause glaubte; aber Helmuth hatte durchgearbeitet und war in der Stadt geblieben.“ (GIDH, S. 170)

„Gast in der Heimat“ ruft einen Anwalt herbei, der zunächst emsig arbeitet, um das Unrecht seiner Zeit vor einen Richterstuhl zu bringen – als Metapher hierfür lassen sich die „Fälle“ lesen, die Helmuth bearbeitet, den der Roman aussehen lässt, „als habe man ihm den heiligen Schutz der Göttin Wahrheit für immer übertragen“ (GIDH, S. 90). Seine „Schillernase“ (GIDH, S. 8) und sein Nachname *Martell* können als Intertextualitätssignale gewertet werden,

³⁹¹ Vgl. Dorlis Blume u. Manfred Wichmann: Chronik 1933. In: Lebendiges Museum online, 30.04.2015. URL: <https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1933> [Abrufdatum: 14.08.2018], o.S.

die die Figur in einen Dialog setzt mit Friedrich Schillers Wilhelm Tell, der gegen Tyrannei kämpft.

Anwält*innen und Rechtsapparat verloren allerdings bekanntlich im Verlauf der ersten Monate des Jahres '33 im außerdiegetischen Raum ihre Macht. „Das Überleben“,³⁹² so Hilberg, „ließ sich in Nazideutschland nicht dadurch sichern, daß man auf sein Recht pochte.“³⁹³ „Die Verordnung des Reichspräsidenten zum 'Schutz von Volk und Staat' suspendierte am 28. Februar 1933 das Grundrecht der persönlichen Freiheit“,³⁹⁴ wie beispielsweise Benz notiert, „und ermöglichte die Verfolgung politischer Gegner des Regimes unabhängig von der Justiz.“³⁹⁵ Wolffs Roman gestaltet dieses Thema der Ausschaltung des Rechtsapparats über die Verkettung von Szenen, die vom Text mit exemplarischer und sinnbildlicher Funktion ausgestattet sind:

Im März ist der Telefonanruf bei Helmuth aus dem Haus von Karl Müller, einem Linken, vergeblich, Helmuth ist nicht zu erreichen beziehungsweise die Hilfe eines Anwalts unerreichbar, die Verschleppung von Karl ins KZ Heuberg kann von Jurist*innen in der Diegese nicht verhindert werden. Bei Jakob Martells Verhaftung am 1. April '33 (vgl. GIDH, S. 200) ist diesem die Möglichkeit zu einer juristischen Anklage ebenfalls genommen. Fritz Denison, der sich mit Helmuths Hilfe gegen die vermutlich aus der Luft gegriffene Anzeige wegen sexueller Belästigung wehren will, kommt gar nicht mehr dazu, weil er vorher bereits die Kündigung erhält (vgl. GIDH, S. 235-242). Und dass Helmuths Tochter* zur Zielscheibe einer verbalen antisemitischen Attacke wird (vgl. GIDH, S. 252f.), kann in der Diegese ebenfalls von keinem Gericht mehr geahndet werden.

Hel-mut-h trägt wie die Protagonistin aus Wolffs Angestelltenroman „Eine Frau hat Mut“ Mut mit sich und ist insofern zunächst als die Gegenfigur zum Schwager Fritz Denison entworfen, der zu zerbrechen droht, die Kraft verliert und sich zurückzieht, als er von Professor Schnack fallengelassen wird (vgl. GIDH, S. 242-245). Denn Helmuth fordert ihn auf, trotzdem weiterzukämpfen. „Das Ende wird Entlassung heißen, aber dann ist es ein Ende, dem du mit vollem Recht und als Sieger entsteigst.“ (GIDH, S. 242f.) Mit seiner aufrechten und vorerst kämpferischen Haltung ist er vom Text als Verkörperung der Möglichkeit eines seelisch-geistigen Überlebens konzipiert, was wohl gerade denjenigen Leser*innen seiner Zeit, die der Roman noch erreichen konnte, eben: Mut schenken sollte. „Ohne Würde hat doch das Leben

³⁹² Hilberg 1982, S. 84.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Benz 2013, S. 29.

³⁹⁵ Ebd.

keinen Sinn, meinst du nicht auch?“ (GIDH, S. 245), sagt Helmuth zu seiner Schwester* Hedwig – und der Text zu denjenigen Leser*innen, die sich ihrerseits Hetze und Marginalisierung ausgesetzt sahen und angesichts dessen, was ringsum geschah, wie Hedwig die Kräfte zu verlieren drohten.

Im Zusammenhang mit Helmuths Tätigkeit als Anwalt, den „Fällen“, mit denen er betraut ist, ist auch der auf den ersten Blick unscheinbare erste von Bedeutung: Hans Prätorius, einem Freund der beiden Hauptfiguren, wird 1927 vorgeworfen, Patente für chemische Präparate an die Konkurrenz verraten zu haben (vgl. GIDH, S. 89). Anklage führt ein „Hannoveraner Deutsch“ (GIDH, S. 91) sprechender Mann*, der Mitglied einer Studentenverbindung (vgl. GIDH, S. 93) und in Wahrheit selbst der Täter ist, mithin „derjenige [...], der anstelle von Doktor Prätorius auf die Anklagebank gehört.“ (GIDH, S. 96)

Wenn ein Deutscher im diegetischen Jahr 1927 gegenüber einem Unschuldigen als Ankläger, Verleumder und Aggressor auftritt und in Wahrheit selbst der Kriminelle ist, sind die Bezüge zur Hetze, die später in der außerdiegetischen wie diegetischen Welt kommen wird, eindeutig. Dem Erzählstrang ist eine Vorausdeutung eingeschrieben, die noch einmal verdoppelt wird, wenn der Angeklagte später (wegen politischen Widerstands) von den Faschisten verfolgt wird (vgl. GIDH, S. 215). Andeutungen dessen, was kommen wird, scheint der Text mit seiner Vorausdeutung hier sagen zu wollen, habe es schon einige Jahre vor '33 gegeben, vielleicht, so der Roman damit indirekt, hätte man das Geschehen verhindern können. Die Vorausdeutung gehört strukturell neben den weiter oben angesprochenen Auftritt der als Warner konzipierten Figur Jonathan Martell (siehe Punkt 4.2.4).

Der Fall des nichtjüdischen Arztes Alfons Röhrich, der an anderer Stelle kurz thematisiert wurde (siehe Punkt 4.2.6), verdient ebenfalls einen genaueren Blick: Weil eine Patientin, Elisabeth Keudell, nach einer Behandlung Teile seines Honorars einbehält (vgl. GIDH, S. 166), sucht Röhrich im Februar/ März '33 (vgl. GIDH, S. 165, ebd., S. 173) seinen Freund Helmuth auf, um mit dessen Hilfe vor Gericht zu gehen. Der Vorfall ist für Röhrich ein zutiefst empörendes Ereignis, er will „die Erde unter diesem Unrecht wanken sehen“ (GIDH, S. 169).

Hier sind drei Punkte wichtig, die Wolffs Text anbringt und mit denen er jenen sozialen Typus der außerdiegetischen Welt, für den er Röhrich als Stellvertreter auf der fiktionalen Bühne stehen lässt, entlarvt.

Erstens wird auf der Figurenebene derjenigen Erfahrung, die der Arzt Röhrich macht, die Erfahrung eines anderen Arztes gegenübergestellt: Fast zeitgleich nämlich, im April '33 der dargestellten Welt, wird der jüdische Arzt Fritz Denison aus seinem Job gedrängt. Bei einem Kollegen deutscher Herkunft hätte erst einmal die Unschuldsvermutung gegolten, hier kommt es, als der Vorwurf der sexuellen Belästigung erhoben wird, gar nicht erst zu einer ordentlichen Untersuchung. Das wahre, größere Unrecht habe sich also ganz woanders zu vollziehen begonnen und ganz andere als Röhrich betroffen, lautet die Aussage, die der Roman mit dieser Gegenüberstellung auf dem Figurentableau formuliert.

Der zweite wichtige Punkt im Erzählstrang um Röhrich: Der Plan, gegen die deutsche Patientin Keudel zu klagen, wird fallengelassen, weil sich Röhrich blitzschnell „gleichgeschaltet“ hat und es jetzt für ein „Verbrechen“ (GIDH, S. 171) hält, „wenn ein Volksgenosse gegen einen anderen so vorgeht.“ (Ebd.) Röhrich klagt die Deutschen nicht an. Weder im juristischen noch im übertragenen Sinne. Er wird über sein Einschwenken auf die NS-Ideologie und darüber, dass er Deutsche nicht kritisieren will, Letzteres versinnbildlicht in Röhrichs kategorischem Verzicht auf eine (eben nicht nur juristische) Anklage, als ein Mitläufer ausgewiesen. Mit ihm verleiht der Roman den Opportunist*innen seiner Zeit ein Gesicht.

Der dritte wichtige Punkt, den der Text in jenem Erzählstrang macht: Der Roman charakterisiert das Verhalten der Nazis und ihrer Mitläufer*innen als obszön, wenn er inszeniert, wie jene von der Loyalität in einer „Schicksalsgemeinschaft“ (GIDH, S. 171) reden, von „Volksverbundenheit“ (ebd.) und vom „Volksgenosse[n]“ (ebd.)³⁹⁶ und *gleichzeitig* Menschen zu Folterstätten bringen (lassen). Der Text ordnet auf der Achse seiner erzählten Zeit nämlich die Faselei Röhrichs vom „Große[n], das ringsumher“ (GIDH, S. 185) geschehe, und die NS-Begriffe „Volksgenosse“, „Volksverbundenheit“, die er wiederkaut, *parallel* an zu der Entfernung von hundert Menschen.

Mit dem Nebeneinander von beschworener Volksgemeinschaft hier und dem Einsperren von Gegner*innen dort formuliert „Gast in der Heimat“ auch den Gedanken, dass das Gemeinschaftsgefühl in der NS-Bewegung gerade auf der Exklusion und Ausschaltung von anderen gefußt habe. Röhrich repräsentiert jene Deutschen, die zu dem allgegenwärtigen Unrecht in dem sich installierenden NS-Staat schwiegen und „mitzogen“. Sein „Fall“ ist ein

³⁹⁶ Er wurde in Nazideutschland „in den politischen Reden zur gängigen Formel“ (Riegel/ van Rinsum 2000, S. 26) und geisterte als „Kennwort[] [...] durch das gesamte Schrifttum“. (Ebd.)

solcher auch insofern, als er umfällt; der sprechende Name „Röhrich“, der fast klingt wie „Röhricht“, weist auf ein Einknicken bei Windstößen.

Wenn der Text aber ausgerechnet eine Figur, die er und seine Erzählerin als Person charakterisieren, die sich jahrelang mit großer Einsatzbereitschaft als Arzt dem Helfen anderer Menschen gewidmet und das eigene Leben jener Aufgabe geradezu verschrieben hatte (vgl. GIDH, S. 53f., ebd., S.166f.), in den ersten Monaten des Jahres '33 der erzählten Zeit einknicken und dem Druck ihrer Umgebung nachgeben lässt (vgl. GIDH, S. 171, ebd., S. 185), sagt der Roman mit literarischen Mitteln, dass man sich bald auf nichts und niemanden mehr hätte verlassen können.

Anders als Schillers Wilhelm Tell lässt der Roman Helmuth, der ja über Intertextualitätssignale mit Schillers Figur in Verbindung gebracht wird (siehe oben), nach der Bedrohung *seines* Kindes, also nach Evas Demütigung in der Schule, die auf der intertextuellen Ebene das Vergleichsmoment zum Schuss auf den Sohn* in Schillers Drama bildet, keine radikale Tat wie den Tyrannenmord³⁹⁷ unternehmen. Doch an diesem Punkt setzt der Text die Literatur als Waffe ein. Kathi Bundschuh aus der Diegese wünscht sich zwar, die Erzählerin möge zu *ihrem* „Sprachrohr“ (GIDH, S. 219) werden. Tatsächlich aber wird der Roman zum Sprachrohr der zum Schweigen gebrachten Ankläger*innen, für die der Anwalt Helmuth zeichenhaft und exemplarisch steht, der angesichts der Lage den Mut verliert. Der fiktive Anwalt wird ins Exil gehen, mehr, meint der Roman, bleibe ihm nicht übrig, und unter den jüdischen Rechtsanwält*innen von Helmuths Welt wie unter denen der außerdiegetischen verloren jene, die kein „Frontkämpferprivileg“ genossen oder erst nach dem 1. August 1914 zugelassen worden waren, die Zulassung.³⁹⁸ Wolffs Text aber, der mit seinen Kritik übenden Figurenporträts und -skizzen (von Kathi Bundschuh, Maria Kleinbach, Röhrich, Professor Schnack, Carl, Georg Keller) das Handeln der Mitläufer*innen und -täter*innen entlarvt sowie die Untaten des Jahres '33 literarisch rekapituliert (vor allem: den Angriff auf jüdische Geschäftstätigkeit am 1. April, die Verhaftungen und ersten Konzentrationslager für politische Gegner*innen, das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ und den Ausschluss der Jüd*innen aus dem gesellschaftlichen Leben), klagt weiterhin an, hält das Unrecht – in der literarisch-künstlerischen Brechung einer erzählten Welt – fest und seinen Zeitgenoss*innen einen kritischen Spiegel vor.

³⁹⁷ Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Schauspiel. Stuttgart 2000, S. 98f.

³⁹⁸ Vgl. Friedländer 2006, S. 42.

4.3.2 Allegorische Implikationen beim Erzählstrang um die Verschleppung von Karl Müller

Die einzige unter den ins diegetische KZ gebrachten Figuren, die die Leser*innen kennenlernen, ist Karl Müller, der mit Helmuth befreundet ist. Karl ist im Roman als literarischer Repräsentant derer angelegt, die von der Verhaftungswelle im Frühjahr '33 betroffen waren. Er ist aber zugleich, auf einer anderen Textebene, als allegorische Figur entworfen, die sinnbildlich für Leben, Lebensfreude und -chancen steht. All das, so deutet es „Gast in der Heimat“, hätten die Faschist*innen im Frühjahr '33 mit ihrem Angriff auf Karl und die, für die er steht, angegriffen:

Allegorische Bedeutung stiftet zum einen die unmittelbar Koppelung der Figur an den Sommer. Denn Karl betritt die Diegese „an einem jener heißen Spätnachmittage, die so voll sommerlichen Friedens schienen, als könne die Welt nirgends böse sein“ (GIDH, S. 140). Auf seinem Gesicht „[blinken] tausend Sommersprossen“ (GIDH, S. 147). Das Sommerwetter wird hier vom Roman aufgerufen als Symbol „des jugendlichen Lebens, der Lebensfreude, des Glücks“.³⁹⁹ Bei fremden Leuten klingelt Karl außerdem an der Tür, um Zuneigung dieser oder jener Art zu verschenken (vgl. GIDH, S. 144-147), schneit also herein wie das unvermutete Glück oder Happy End:

Du willst [...] etwas [...] Märchenhaftes; du willst das Leben. Du möchtest, daß plötzlich einer käme, der sagen würde: Du bist ganz wundervoll und süß! [...] Warum sollte nicht ich dieses Märchen sein? (GIDH, S. 145f.),

fragt Karl, der den Spitznamen „Märchen-Müller“ trägt (vgl. GIDH, S. 140).

Der Märchen-Müller verschwindet im Frühjahr '33 aus der Diegese, und das heißt: der Roman sieht es so, dass mit dem Beginn der Verhaftungswelle die Hoffnung, dass es einen doch noch irgendwie guten Ausgang für Deutschland geben könnte (ein Ende wie im Märchen eben), habe verlorengehen müssen. „Mit ein klein wenig Phantasie“ (GIDH, S. 188), lässt der Roman Claudias Vater* denn auch sagen, „kann man sich vorstellen, was diese hundert Verhaftungen noch alles nach sich ziehen werden“ (ebd.).

Josef Martell versucht sich und die Familienangehörigen zwar noch Mitte April '33 zu beruhigen – und sagt: „Das Haus brennt ja heut noch nicht.“ (GIDH, S. 227) Doch da ist der Flächenbrand in der dargestellten Welt längst ausgebrochen. An dem Tag, an dem Karl Müller verschleppt wird (vgl. GIDH, S. 183), schmeckt die Nachtluft „rußig“ (GIDH, S. 189). Die

³⁹⁹ Guido Naschert: Sommer. In: Metzler 2008, S. 353f., hier: S. 353. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Naschert 2008“ verwendet.

Metapher des Feuers, die hier und an mehreren anderen Stellen auftaucht (siehe Punkt 4.3.3), lässt sich immer auch als Verweis des Textes auf den Reichstagsbrand am 28. Februar '33 lesen.

Und was mit dem Verschwinden der Figur des Märchen-Müllers ebenfalls den Leser*innen signalisiert wird, ist: dass sie vom vorliegenden Roman bitte nun auch kein *Erzählen* mehr erwarten dürfen, das auf einen völlig positiven, harmonischen Schluss zulaufen könnte. Diese Gedankenfigur erinnert an eine aus der Diegese von Ilse Aichingers Buch „Die größere Hoffnung“ (1948): Hier beginnt eine Großmutter vor ihrem Suizid, mit dem sie den Zugriff der Nazis auf sie verhindern will, der Enkelin „das Märchen vom Rotkäppchen zu erzählen, das hier statt mit der Rettung mit dem Tod der Großmutter endet“, ⁴⁰⁰ eine Szene, die unter anderem „die Unmöglichkeit idyllischen Erzählens gestaltet“. ⁴⁰¹ Um so eine Unmöglichkeit geht es Wolffs Roman im Erzählstrang um die Verhaftung des Märchen-Müllers und dessen Entfernung aus der erzählten Welt unter anderem.

„Das weiße Abendkleid“ lässt seine Figur Ilka Wahla sagen, sie habe am 21. März '38 aus ihrem Heimatland Österreich nach Paris emigrieren müssen, und das klingt im Text, „als hätte sie gesagt, am 21. März wurde der liebe Gott beerdigt.“ (DWA, S. 206) Karl Müller aus „Gast in der Heimat“ verschwindet auch an einem 21. März. ⁴⁰² Damit wirkt das Bild von der Beerdigung Gottes am 21. fast wie ein nachträglicher Kommentar auch zum Textmoment aus „Gast in der Heimat“. Aber unabhängig davon, ob die Übereinstimmung des Tages ein Zufall ist oder nicht: „Gast in der Heimat“ lässt in seiner Diegese den lieben Gott tatsächlich im Frühjahr '33 beerdigen, in jener Phase Glaube, Liebe, Hoffnung in der dargestellten Welt verlorengehen: Von nun an spüren die Hauptfiguren nur noch Kälte und Dunkelheit, Feuer, Angst und Instabilität (siehe Punkt 4.3.3 und 4.3.4).

Erika Mann sagte während des zweiten Programms der „Pfeffermühle“ am 1. Februar '33 in der Rolle des „Harlekins“ von der Bühne aus noch appellativ zu ihrem Publikum in München:

Wenn wir mal vernünftig werden, / Fühl' ich dann, und mir wird leicht, / Ist auf dieser schönen Erden / Schon ein hohes Ziel erreicht. / Liegt es denn in solcher Ferne, – / Unerreichbar himmelwärts?: / Ach es offenbart sich gerne, / Klares Ziel für Kopf und Herz! / Und dann fange ich zu hoffen an, / Für den fernen Tag zur Abendzeit, – / Und jetzt endlich kommt was Grünes dran, – / Grüner Hoffnungsfleck, am bunten Kleid. ⁴⁰³

⁴⁰⁰ Nicole Rosenberger: Ilse Aichinger. In: Deutsch-jüdische Literatur. 120 Porträts, hrsg. von Andreas Kilcher. Stuttgart 2006, S. 2-5, hier: S. 4.

⁴⁰¹ Ebd., meine Hervorhebung.

⁴⁰² Der Wagen Richtung KZ fährt in der Diegese am Frühlingsanfang '33 ab (vgl. GIDH, S. 183), und der fiel in jenem Jahr auf eben den 21. März.

⁴⁰³ Erika Mann und ihr politisches Kabarett „Die Pfeffermühle“ 1933-1937. Texte, Bilder, Hintergründe, hrsg.

Doch Erika Mann schrieb auch: „Nachdem Hitler Reichskanzler war, wurden die Dinge immer bedrohlicher. [...] – Kam der Faschingsdienstag, kam der Reichstagsbrand, kamen die Massenverhaftungen im Anschluß an diesen...“⁴⁰⁴

Die Figur Karl aus „Gast in der Heimat“ trägt mit „Müller“ einen der am weit verbreitetsten Nachnamen, er ist also per sprechendem Namen als ein Jedermann* ausgewiesen, und damit formuliert der Text den Kommentar, dass unter der faschistischen Herrschaft jede*r habe zur Zielscheibe werden können, niemand mehr sicher gewesen sei. Zugleich markiert er damit aber auch die Attacke auf die Gruppen, die die Nazis in erste Folterstätten brachten, als einen Angriff auf alle. Er betrifft alle, weil hier unter den Augen aller Figuren (den Wagen Richtung KZ lässt der Roman ja sichtbar durch die diegetische Stadt fahren) Humanität und Zivilisation verabschiedet wurden.

Die Inhaftierungen waren bekanntlich nur zunächst zeitlich begrenzt. Verfolgten die faschistischen Machthaber zunächst die Strategie, politische Gegner*innen nach Zerschlagung ihrer Verbände und organisatorischen Strukturen und nach der Abschreckung durch Haft und Folter in die nazistische Gemeinschaft einzugliedern,⁴⁰⁵ wie etwa Werner Röder schreibt, wurde später für die, die politisch widerständig blieben, die „unbegrenzte 'Schutzhaft'“⁴⁰⁶ in Konzentrationslagern angeordnet. Die weitere Eskalation ist bekannt. Wolffs Text macht sich aber über die Tendenz, die schon der ersten Phase der Verfolgung eingeschrieben war, keine Illusionen. In der erzählten Zeit kehrt Müller nicht wieder zurück, für uns Heutige auch in Verbindung zu bringen mit den 500 bis 600 Menschen, die bis Oktober '33 am Terror in den sogenannten „wilden Konzentrationslagern“ oder seinen Folgen starben.⁴⁰⁷

von Helga Keiser-Hayne. Erw. Neuausg. Hamburg 1995, S. 50.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 62.

⁴⁰⁵ Vgl. Werner Röder: Die politische Emigration. In: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945, hrsg. von Claus Dieter-Krohn u.a. Darmstadt 1998, S. 16-30, hier: S. 17f.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 19.

⁴⁰⁷ Vgl. Benz 2011, S. 91.

4.3.3 Um Angst und Instabilität kreisende Bilder

Die Anwesenheit von Karl Müller war in der Diegese verknüpft mit dem Gefühl, dass „die Welt nirgends böse“ (GIDH, S. 140) sei. Nach dem Verschwinden der Figur beziehungsweise dem Beginn der diegetischen Verhaftungswelle tauchen in der dargestellten Welt dann lauter Bilder auf, die Gefühle von Instabilität und Angst beschreiben. Und diese Bilder werden an solche Schauplätze geknüpft, die früher einmal für die Hauptfiguren die stärksten Heimatgefühle evoziert haben: an die Häuser, in denen sie wohnen.

Denn nachdem Claudia und Helmuth Kenntnis von Verhaftungen und von der Existenz eines Konzentrationslagers erhalten und miterlebt haben, wie frühere Freund*innen auf die menschenfeindliche Ideologie umschwenken, erscheinen im heimischen Wohnzimmer – respektive der einstigen „Heimat“ Deutschland – die altvertrauten Gegenstände plötzlich in anderem Licht. Sie gewinnen ein unheimliches Aussehen, alles scheint in Bewegung zu geraten, Unordnung und Flecken entstehen, die niemand beseitigt:

Im Zimmer lag pralle Wärme; alles ruhte in weichen Farben geordnet an seinem Platz. Nur die weiße, hastig auf den Sessel geworfene Serviette sah aus wie ein Notverband; wir blickten, ohne es zu wollen, auf diesen Fleck, immer wieder, aber niemand bewegte sich, ihn wegzuräumen. Plötzlich bewegte er sich selber; unheimlich, zu schauen, wie er sich bewegte, unheimlich, zu spüren, wie Kräfte am Werk waren, die wir nicht vermutet hatten (GIDH, S. 187).

Die Serviette wirkt auf einmal wie ein lebloser Mensch: „Nun lag dieser Körper auf der Erde, als weißes Häuflein in sich zusammengesunken. Wir waren furchtbar erschrocken; etwas Sinnbildliches ging hier vor.“ (GIDH, S. 188)

(Mit dem Satz „etwas Sinnbildliches ging hier vor“ macht der Roman explizit, dass die Kommentierung und Interpretation mittels einer eingezogenen Bildebene an dieser Stelle von der Erzählerin aus der Rückschau eingebracht wird.) Angesichts dieser auf einmal unheimlichen Serviette, die metaphorisch für die Alarmsignale und bedrohlichen Vorgänge steht, die die Protagonistin in Deutschland mehr und mehr umgeben, beginnt Claudia den festen (seelischen) Stand zu verlieren:

Etwas, das in Ruhe schien, bewegte sich; *etwas, das wir für stabil gehalten, erwies sich als labil* [...]. Labilität ist eine Lage ohne Schwerpunkt, [...] man kann nicht dagegen an. *Etwas unzuverlässig Rutschendes* gehört zu ihr.“ (GIDH, S. 188)

In der früheren Heimat sei alles gerutscht, in eine Schiefelage geraten: So umschreiben Erzählerin und Text das Lebensgefühl im Frühjahr '33 unter Aktivierung der Bildsprache, als einen Erdrutsch also. Und: Das *Bild*, das man bisher gehabt hatte von der Heimat, löst sich für

die Hauptfiguren auf, die Bestandteile dieses Bildes verschieben sich, rutschen ab nach unten (siehe die letzten beiden eingerückten Zitate) wie auf einem Gemälde von Dali. Oder sie stehen auf einmal schief wie auf einem verstörten Bild von Van Gogh; als der Roman Claudia und Helmuth nach den Verhaftungen durch das Bühnenbild der Heimat gehen lässt, lässt er sie das Gefühl haben, dass der Mond „schief“ (GIDH, S. 189) stehe.

Zusätzlich lässt der Text leitmotivisch die Metapher eines in der Diegese um sich greifenden Feuers auftauchen: Carl ist im wahrsten Sinne entflammt, seine „Augen glüh[]en“ (GIDH, S. 121). Auf ihn sind die „kalte[] Glut“ (GIDH, S. 118) und das „heiße[] Eis“ (GIDH, S. 125) übergegangen, die die Faschistin Maria Kleinbach umgeben; sie spricht von einer „Flamme, die ich in mir brennen fühle“ (GIDH, S. 174). Und jene will sie vor allem in der NS-Frauenschaft „leuchten [...] lassen. Ich übertrage sie auf tausend fremde, kleinere Flammen, die nur darauf gewartet haben, daß man sie entfache.“ (Ebd.) Als um sich greifendes Strohfeuer und einen um sich greifenden Wahnsinn charakterisiert der Roman den Vormarsch der Faschist*innen und der völkischen Ideologie hier also. Im Feuermotiv versinnbildlicht er außerdem, dass Heimat und Freundschaften zerstört wurden für die Erzählerin und eine wachsende Bedrohungslage für alle Verfolgten und Verleumdeten.

Das Niederbrennen des „Hauses“, und das heißt auch immer: der Untergang der Weimarer Republik und der Demokratie, geht im Roman gleichzeitig einher mit einer sich ausbreitenden (menschenfeindlichen und lebensbedrohlichen) Kälte. Diese Metapher ist ebenfalls leitmotivisch verwendet: Claudia und Helmuth treffen im März '33 auf lauter „frostiggraue Menschen“ (GIDH, S. 165) in einem „nebelverhangene[n] Land“ (ebd.). Hier hat sich offenbar der Winter festgesetzt. Mit Müller ist der Sommer ja verschwunden. Marias Glut ist eine „kalte[]“ (GIDH, S. 118), sie selber „wie heißes Eis“ (GIDH, S. 125). Am Abend des 1. April '33 „fröstel[]n“ (GIDH, S. 210) Helmuth und Claudia dann in ihrem Haus: Im Frühling bleibt es für die Jüd*innen und diejenigen (wenigen) Nichtjüd*innen, die an ihrer Seite standen, kalt. „Es lag nicht daran, daß die Öfen schlechter geheizt waren“ (ebd.). Es sind die Worten und Taten in ihrer Umgebung, die die Figuren frösteln lassen.

4.3.4 Der Titel des Romans als ein zentraler Paratext, das Zerbröckeln der unterschiedlichen Varianten von Heimat als Handlungskette und der Verlauf von Demarkationslinien als Leitmotiv

Über den Titel von Wolffs Buch wurde noch gar nicht eigens gesprochen: „Gast in der Heimat.“ Mit diesem Paratext liefert der Roman ein zentrales Bild, mit dem er das Geschehen in seiner Diegese kommentiert. Der Titel ging wohl auf einen Vorschlag von Erich Maria Remarque zurück,⁴⁰⁸ der mit Wolff in Cafés in Ascona „intensiv die stilistischen und konzeptionellen Stärken und Schwächen des Romans [diskutierte]“,⁴⁰⁹ wie Heimberg anmerkt. Wichtiger scheint mir aber, dass mit „Gast in der Heimat“ ein Abschnitt aus dem 25-Punkte-Programm der NSDAP von 1920 aufgegriffen wird. Hier stand unter Punkt vier und fünf zu lesen:

4. Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession. Kein Jude kann daher Volksgenosse sein. 5. Wer nicht Staatsbürger ist, soll nur als *Gast in Deutschland* leben können.⁴¹⁰

Heimat kann neben einem Land oder einer Region auch ein Personenkreis stiften – und für die Hauptfiguren von „Gast in der Heimat“ zerbröckeln im Laufe der erzählten Zeit diese unterschiedlichen Varianten, eine nach der anderen löst sich auf:

Im Fall der Auflösung einer von Personen gestifteten Heimat geschieht das mittels des wie ein Leitmotiv durch die zweite Hälfte des Textes wandernden Moments des Kontaktabbruchs, von dem ja schon in Teilen die Rede war. Strukturierten wiederkehrende heitere Familienzusammenkünfte die Handlungsebene der ersten Romanhälfte, so Kontaktabbrüche vonseiten der nichtjüdischen Bevölkerung die Handlungsebene der zweiten: Maria Kleinbach und Kathi Bundschuh kündigen dem Ehepaar Martell die Freundschaft auf (vgl. GIDH, S. 174f., ebd., 218f.), einstige Bekannte von Helmuth und Claudia grüßen auf der Straße kaum noch; Direktor Fischer zum Beispiel „genierte sich [...] und schaute weg“ (GIDH, S. 223), Josef Martell wird aus dem Gesangsverein geworfen (vgl. GIDH, S. 221), Fritz von seiner Kollegin verleumdet und vom Chef fallengelassen (vgl. GIDH, S. 235f.), und Carl findet, seine Schwester* müsse sich von Helmuth trennen, weil er Jude ist (vgl. GIDH, S. 232).

⁴⁰⁸ Vgl. Heimberg 2005, S. 279.

⁴⁰⁹ Heimberg 2000, S. 229.

⁴¹⁰ Gottfried Feder: Das Programm der NSDAP und seine weltanschaulichen Grundlagen. München 1933, S. 19, meine Hervorhebung.

„Die wachsende Entfremdung von einst vertrauten Menschen“⁴¹¹ ist es für Wall, die die Protagonistin von „Gast in der Heimat“ „in die Flucht“⁴¹² treibe. Claudia sehe „sich selbst in der Rolle einer Fremden in der eigenen Vaterstadt“,⁴¹³ heißt es bei Hirschmann, und ein Rezensent von '37 notiert ganz ähnlich: Die Erzählerin „sees herself, after the Hitler revolution, an alien in her own country“.⁴¹⁴ Diese Passagen machen meiner Ansicht nach aber noch nicht deutlich genug, dass die Figuren in die Rolle von Fremden ja *gedrängt* werden, aktiv an den Rand ihrer Gesellschaft *gerückt* werden. Der Text setzt auf diesen Punkt mit dem Auserzählen von lauter Kontaktabbrüchen gerade einen Schwerpunkt, und auch mit dem angesprochenen Umstand, dass das Bild „Gast in der Heimat“ dem NS-Programm entstammt, markiert der Roman, dass sein Thema das literarische Porträt der Verwirklichung einer planmäßigen Ausgrenzung ist. Ich stimme daher Bascoy Lamelas zu, die genauer als die zitierten anderen Autor*innen schreibt, dass die *Marginalisierung*, der die Romanfiguren in wachsendem Maße ausgesetzt seien, sie in ein Exil dränge.⁴¹⁵

Am Anfang des Vernichtungsprozesses stand nach Hilberg die Ghettoisierung der Jüd*innen und an deren Anfang die „Unterbindung der sozialen Kontakte“.⁴¹⁶ Es sei den Nazis am Anfang um die Auflösung der „Beziehungen zur dominanten Bevölkerungsgruppe“⁴¹⁷ gegangen, um die Aufhebung des „Beziehungsgeflechts“,⁴¹⁸ das zu jener bestand. Freundschaftliche Kontakte zu Jüd*innen aufrechtzuerhalten, widersprach bald den „Grundprinzipien des Nationalsozialismus“.⁴¹⁹ Dieser Beginn der Ghettoisierung wird von Wolffs Roman beobachtet und für die Nachwelt künstlerisch-literarisch gestaltet.

Und am Ende des Textes ist dann mit der Heimat, in der man das Gefühl hat, nur zu Gast zu sein, die Schweiz gemeint, in die Claudia, Helmuth und ihre Kinder emigrieren werden.

Dieser vom Roman vorgenommene zweifache räumliche Bezug des Heimatbegriffs und die im Titel „Gast in der Heimat“ enthaltene Idee, dass man sowohl im einstigen Heimatland Deutschland als auch im jeweiligen Fluchtland Gast bleibe, entweder aus Sicht der anderen oder aus einem eigenen Gefühl der Fremdheit beziehungsweise Entfremdung heraus, greift

⁴¹¹ Wall 1995, S. 215.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Hirschmann 1976, S. 669.

⁴¹⁴ Morgan 1937, S. 348.

⁴¹⁵ Bascoy Lamelas 2013, S. 64.

⁴¹⁶ Hilberg 1982, S. 116.

⁴¹⁷ Ebd., S. 116f.

⁴¹⁸ Ebd., S. 117.

⁴¹⁹ Rundschreiben der Stapostelle Nürnberg-Fürth des Reichssicherheitshauptamtes (gezeichnet Dr. Grafenberger), mit beiliegender Weisung aus Berlin, 03.11.1941, zitiert nach Hilberg 1982, S. 121.

den Zustand einer nicht enden wollenden Unbehaustheit auf, in dem sich Menschen während der Hitlerzeit wiederfanden.

[Wolff selbst zum Beispiel musste in der Schweiz Jahr für Jahr bei der Eidgenössischen Fremdenpolizei in Bern um eine Verlängerung ihres Aufenthalts bitten.⁴²⁰ Und was sie bei der Niederschrift von „Gast in der Heimat“ noch nicht weiß, ist, dass sie zum 1.7.'39, also kurz vor Kriegsbeginn, ausgewiesen werden wird, weil sie sich dem Verbot, in Zeitungen und Zeitschriften zu publizieren, widersetzt hatte (siehe Punkt 7). Kurz vor der erzwungenen Abreise entsteht noch ein Text über die Schweizerische Landesausstellung, und darin heißt es:

Wie schön muß es sein, hier dazuzugehören! Wie schön muß es sein, überhaupt irgendwo hinzugehören [...]! Und alle die Schweizer, die vielleicht bisher solche Dinge als selbstverständlich hingenommen haben, [...] sehen das Elend der Heimatlosen [...], und sie sehen ein, was es heißt, eingeordnet zu sein. Sie erleben plötzlich „Heimat“. [...] Aber ich habe ein kleines Gefühl daneben. [...] Neid.⁴²¹]

Das soziale Miteinander in den deutschen (Klein-)Städten sei, so deutet und kommentiert es „Gast in der Heimat“, im Zuge des Untergangs von Weimar völlig aufgebrochen: Eben lebte man (scheinbar) noch in freundlicher Verbundenheit mit den Mitbürger*innen zusammen, dann sieht man sich auf einmal mit tiefen Gräben konfrontiert, in der eigenen Heimat wird einem der Krieg erklärt: Das ist das Lebensgefühl der Figuren und es wird mittels entsprechender Leitmotive von „Gast in der Heimat“ und seiner Erzählerin transportiert:

Als Fritz Denison seine Arbeit verliert, von Professor Schnack alleingelassen wird und sich mit seiner Frau* Hedwig resigniert und fassungslos in die heimischen vier Wände zurückzieht, scheint es der Protagonistin zum Beispiel, dass es „so [...] während des Krieges im Unterstand gewesen sein [mochte]. Wann würde der nächste Angriff kommen?“ (GIDH, S. 225), der mit Blut befleckte weiße Kittel des verleumdeten Arztes (vgl. GIDH, S. 238) steht sinnbildlich für eine Beschmutzung und für einen Angriff durch jene, die dem Zerstörungswerk der Nazis zuarbeiteten. Und der Satz „Bei uns ist alles Exerzierplatz und die ganze Stadt steht stramm.“ (GIDH, S. 265) ist erstens auf ein militaristisches Gebaren im diegetischen NS-Regime zu beziehen und fasst zweitens Claudias Eindruck zusammen, und den des Romans, dass in den ersten Monaten des Jahres '33 die Mehrheit ihr Verhalten schnell angepasst, sich „gleichgeschaltet“ habe, dass der Hass, auf den die Menschen getrimmt waren, für die Stigmatisierten zu jedem Zeitpunkt und an allen Orten spürbar gewesen sei:

⁴²⁰ Vgl. Jacobi 1985 (2), S. 18.

⁴²¹ Victoria Wolff: Das große und das kleine Gefühl. Auf der schweizerischen Landesausstellung 1939. In: Umgang mit der Schweiz. Nichtschweizer über die Schweiz und ihre Erfahrungen mit ihr, hrsg. u. mit einem Nachw. von Charles Linsmayer. Frankfurt a.M. 1990, S. 329-334, hier: S. 333f.

„Alles“ (ebd., meine Hervorhebung) sei Exerzierplatz gewesen, die „ganze Stadt“ (ebd., meine Hervorhebung) habe stramm gestanden. Wenn Hedwig nach dem psychischen Zusammenbruch ihres Mannes* das Gefühl hat beziehungsweise gesagt bekommt, sie müsse jetzt „der Rückhalt des Hauses“ (GIDH, S. 245), „die Reservestellung, sozusagen“ (ebd.), werden, ist das ein weiteres Beispiel für die um Krieg und Verteidigung kreisende Leitmotivik, die der Roman produktiv macht: Die Deutschen hätten Demarkationslinien zum jüdischen Bevölkerungsteil gezogen. Und das Figurentableau ist so gestaltet, dass auf der feindlichen Seite gefühlt „die ganze Stadt“ (GIDH, S. 265) steht.

Doch die Leser*innen von damals bekommen präsentiert, dass sich Hedwig, statt zu resignieren wie ihr Mann*, „weit aus ihrem Fenster beugte und uns heftig winkte, als schwenke sie eine Fahne, und ein jäher Ruf durchschnitt die Straße“ (GIDH, S. 247). Diese Figur ist damit eine Verwandte der Titelfigur aus „Eine Frau hat Mut“: Beide haben einen Mann*, der aufgibt, sie tun das nicht. Hedwig wird mit dem Bild des Fahnenschwenkens als eine Kämpferin gezeigt, und dieses vage Zitat aus fernen Gemälden oder Fotografien von Revolutionär*innen, Partisan*innen wird den damaligen Leser*innen als unbestimmtes Bild der Hoffnung in Erinnerung gerufen und vor Augen gestellt. Das aus „Eine Frau hat Mut“ stammende Motiv der energetischen Frau*, die „durchhält“ (vgl. EFHM, S. 292) und Widerstand leistet, wird in „Gast in der Heimat“ mit Hedwig wiederholt – und ein weiteres Mal mit der Figur Lisbeth, die ins „Braune Haus“ marschiert, einen Nazi wegen der Verhaftung ihres Bruders* konfrontiert und den Verwandten freibekommt (vgl. GIDH, S. 205). „Eine Frau kann viel mehr als zehn Männer, wenn sie nur will.“ (GIDH, S. 204), heißt es hierzu im Text, was wieder auch in Richtung der damaligen Leser*innen gerichtet ist.

Die deutschen Jüd*innen seien davon überrascht worden, schreiben Bergmann und Wetzel, „daß ihre Liebe zu Deutschland, daß ihre Wurzeln in deutscher Kultur und Geistigkeit nichts galten.“⁴²² Diese Einschätzung liest sich wie ein Kommentar zur Haltung der fiktiven Familie Martell, die sich mit den Werken etwa von Lichtenberg (vgl. GIDH, S. 74) und Schopenhauer (vgl. GIDH, S. 178) umgibt, deren Männer* im Krieg kämpften, zum Teil starben und die sich lange die Ausmaße des Antisemitismus' in ihrer Gesellschaft nicht vorstellen konnte.

Ich lebe und strebe [...] in einer Welt, deren Kulturblüte ich leidenschaftlich liebe,
[...] die das Ziel all meiner Zuneigung [...] ist, und eines Tages muß ich erkennen,
daß ich ihr nicht angehöre,⁴²³

⁴²² Bergmann/ Wetzel 1998, S. 164.

⁴²³ Armin A. Wallas: Werfel, Franz. In: Deutsch-jüdische Literatur 2006, S. 266-270, hier: S. 267.

schrrieb Franz Werfel. Hilberg meint: Die Kriegsteilnahme sei das Einzige gewesen, was die Männer* jüdischer Herkunft bei den neuen Machthabern ins Feld führen konnten und was sie vor Schlimmerem (vorerst) bewahrte,⁴²⁴ und Wolffs Roman transportiert mit literarischen Mitteln eine ähnliche These: Den verhafteten Bruder* freizubekommen, schafft die Figur Lisbeth nur noch dadurch, dass sie die Nazis darauf aufmerksam macht, dass der Verhaftete doch das Eiserne Kreuz trage (vgl. GIDH, S. 205). Es ist dabei nicht nur Lisbeth, sondern auch der Roman selbst, der den Nazis einen „Vortrag“ (ebd.) hält

über Ansehen und Alter der Familie Martell, die schon seit 1856 ortsansässig sei und seit 1803 im Deutschordensgebiet der Umgebung gelebt hätte. Seit mehr als sechs Generationen habe die Familie Martell deutsche Kultur in sich aufgenommen, habe fünf Angehörige in den Krieg geschickt, zwei davon seien gefallen. (Ebd.)

Wut und Verwunderung des Textes sind deutlich herauszuhören.

4.3.5 Politische Aufladung des Motivs der (Nächsten-)Liebe

Die Hochzeit und Ehebeziehung zwischen dem Juden⁴²⁵ Helmuth und der Nichtjüdin Claudia sind im Roman als Kontrast zu dem erzählten Zerbröckeln des diegetischen „Beziehungsgeflechts“⁴²⁶ gesetzt. Die Erzählung einer Liebe zwischen einem Juden und einer Nichtjüdin siedelt der Text an als ein gegenläufiges Narrativ zu der sich in der Diegese zeitgleich vollziehenden gesellschaftlichen Spaltung. Den Bestrebungen, „alle persönlichen Beziehungen zwischen Juden und Deutschen zu zerschlagen“⁴²⁷ (die sich später ja auch im „Rassenschande“-Gesetz manifestieren sollten),⁴²⁸ trotzt in Wolffs Roman die Ehe von Helmuth und Claudia, die bestehen bleibt und dem Druck standhält [für den Carls Versuche, die Schwester* zur Scheidung zu überreden, die faschistischen Reden von Claudias Bekannten (Nina Röhrich, Kathi Bundschuh, Maria Kleinbach, Heinz Bang) sowie die Kontaktabbrüche durch die vermeintlichen Freund*innen wegen Helmuths Herkunft stehen]. „Wer hat das Recht, sich in das einzumischen, was einem zutiefst gehört, in Freundschaft oder Liebe?“ (GIDH, S. 177), lautet die Erwiderung von „Gast in der Heimat“ und seiner

⁴²⁴ Vgl. Hilberg 1982, S. 303.

⁴²⁵ Nicht immer deckte sich ja die von den Nazis vorgenommene Definition mit der Selbstidentifikation der Personen. Zur Frage, wer nach den Kriterien der Nazis als jüdisch galt und wer nicht, vgl. Hilberg 1982, S. 53-63.

⁴²⁶ Ebd., S. 117.

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 121.

⁴²⁸ Vgl. ebd., S. 117-122.

Erzählerin auf die Hetze gegen Jüd*innen und auf die Bestrebungen, den jüdischen Bevölkerungsteil zu marginalisieren. Die Figur Wagensail, die nicht zulässt oder daran mitwirkt, dass das sinnbildliche Seil zu den jüdischen Mitbürger*innen abreißt, sondern seinem früheren Kriegskameraden Helmuth anbietet, ihn zu verstecken, falls das einmal notwendig sein sollte (siehe Punkt 4.2.7), ist als die Gegenfigur zu Georg Keller entworfen, der ebenfalls mit Helmuth den Krieg zusammen erlebte, sich nun aber antisemitische Beschimpfungsmuster angeeignet hat. Wagensail steht als zeichenhafte Figur für Mitmenschlichkeit, Liebe im weitesten Sinn.

Und über die Figur des Jonathan Martell artikuliert der Roman die These, dass es die Liebe für andere sei, die Menschen „groß“ mache, das ist vom Roman als Erwiderung auf den Größenwahn der Nazis und ihr Übermachtgefühl angelegt und auf ihre körperliche und verbale Gewalt gegen andere: Liebe sei „größer als das Volk und Heimat und Nation“ (GIDH, S. 34), „das ewig Göttliche, die Ur-Allmacht“ (ebd.), – und eben nicht der arische Herrenmensch, nicht die Nazi-Ideologie, nicht das deutsche Volk, der Anführer der deutschen Faschist*innen oder eine Tat der Rechten. Wenn man im Gegenteil Liebe besitze, so Jonathan auf der Hochzeitsfeier zu den anderen Figuren und der Text „Gast in der Heimat“ zu seinen Zeitgenoss*innen,

werdet ihr immer größer sein als die Kümernisse, die euch bedrohen. Ihr werdet den Hauch des Göttlichen spüren, der die umschwebt, die von der Welt abrücken, weil sie in wahrer Liebe leben. Es sind Wenige, jedesmal aber sind es Gläubige. Und ich weiß, Liebe ist größer als das Volk und Heimat und Nation. Liebe ist das ewig Göttliche (GIDH, S. 33).

In der Tora lassen sich nach Ansgar Moenikes „alle Gebote [...] unter das Nächstenliebegebot subsumieren.“⁴²⁹ Vor dem Hintergrund dessen, was sich in Deutschland zutrug, bekommt dieses Nächstenliebegebot von „Gast in der Heimat“ eine politische Dimension zugewiesen: Liebe sei „eine Aufgabe“ (GIDH, S. 34), meint Wolffs Roman, und eine „Kampfansage“ (ebd.). Wer liebt, stellt sich dem Spaltungswerk der Nazis und ihrer Brutalität gegen andere entgegen, stellt sich auf die andere Seite, und das wird von Wolffs Text als Auftrag für jede*n verstanden.

Damit formuliert „Gast in der Heimat“ eine ähnliche Position wie Haffner, der 1939 schreibt: Im Privatesten spiele sich „jener Kampf ab, nach dem man vergeblich mit Fernrohren das politische Feld absucht. Was einer ißt und trinkt, wen er liebt, was er in seiner Freizeit tut, mit

⁴²⁹ Ansgar Moenikes: Liebe/ Liebesgebot (AT). In: Bibelwissenschaft.de. Das wissenschaftliche Portal der deutschen Bibelgesellschaft, 06/2012. URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/24991/> [Abrufdatum: 17.09.2018], o.S.

wem er sich unterhält“:⁴³⁰ das sei „die Form, in der in Deutschland politisch gekämpft“⁴³¹ werde.

Mit dem Hochzeitsmotiv ist in „Gast in der Heimat“ ferner verbunden, dass sich eine jüdische und nichtjüdische Familie als *eine* zusammenschließt, das steht mit im stillen Zentrum des Romans. Der Text präsentiert im sprachlichen und narrativen Modus neusachlichen Erzählens eine vernünftige, normale Welt, in der dieses Zusammengehen und diese Verbindung natürlich selbstverständlich sind. Und er setzt in Kontrast dazu in seiner Diegese eine als irrational und verwunderlich charakterisierte Welt, die diese Verbindung verunmöglichen und angreifen will. Für den Text ist klar, dass Jüd*innen und Nichtjüd*innen *eine* Familie respektive Gemeinschaft und Gesellschaft bilden, wieso die Nazis das nicht begreifen wollen, steht als vom Roman unausgesprochene Frage mit im Raum der Diegese.

4.3.6 Die Überlegungen von „Gast in der Heimat“ zum Größenwahn der Nazis

In antipodischer Konstellation ordnet Wolffs Roman den Glauben an die Größe von Liebe und Mitmenschlichkeit, den er von der Figur Jonathan verkörpern lässt, und eine NS-Propaganda an, die die vermeintliche Größe von Nation und deutschem „Volk“ postulierte und auf Teile der Bevölkerung hasserfüllt blickt. Und während die eine Figur (Jonathan) alleine dasteht in der dargestellten Welt (siehe Punkt 4.2.4), lässt der Roman die Worte der diegetischen NS-Propaganda überall in der Kleinstadt der Hauptfiguren widerhallen. Der Text installiert lauter diesbezügliche Schlagworte in den Reden seiner Figuren, und zwar sehr vieler Figuren, die auftauchen, und mit dieser breiten Verteilung aufs Figurentableau vermittelt der Roman ein Gefühl des förmlichen Umzingeltseins von Menschen, die dem NS-Größenwahn anheimgefallen waren:

So muss man sich gemeinsam mit den Hauptfiguren in der Diegese in den ersten Monaten des Jahres '33 anhören: „*Größere Dinge* gehen in dieser Welt vor, als daß Frau Keudell nicht alles zahlen will.“ (GIDH, S. 171, meine Hervorhebung)

Ich stehe mitten *in einer gewaltigen Brandung* [...]; [...] alle um mich her reden vom Aufbruch der Nation, freuen sich, fühlen sich erhoben, wollen mittun; [...] ich allein muß mich *um Kleinigkeiten* kümmern, wo es doch *um Höheres* geht! (GIDH, S. 172, Nina Röhrich, meine Hervorhebungen).

⁴³⁰ Haffner 2002, S. 185.

⁴³¹ Ebd., S. 185f.

Heinz Bang spricht vom „*Große[n]*, das ringsumher“ (GIDH, S. 185, meine Hervorhebung) geschehe, die zu einer „Führerin der neuen Frauenschaft“ (GIDH, S. 174) beziehungsweise abgestiegene Maria Kleinbach meint bezüglich des Abbruchs der Freundschaft zu Helmuth und Claudia: „Als Führerin muß ich die Gebote heiligen, die *ein Größerer* mir gab“ (ebd., meine Hervorhebung). „Franz ließe sie in dieser *großen Zeit* allein und zwingt sie, diese schwere Pflicht allein zu tun; da aber diese *groß und heilig* sei, wage sie, gegen ihren Mann zu stehen und sich zu behaupten“ (ebd., meine Hervorhebungen). Vor der Machtübergabe an Hitler fragt sie: „Warum haben wir alle nicht, was uns *erhöhen* würde, das Ideal?“ (GIDH, S. 120, meine Hervorhebung), „wo ist unser gemeinsamer *höherer Zweck?*“ (GIDH, S. 121, meine Hervorhebung); sie träumt von der „*großen Nation*“ (GIDH, S. 149, meine Hervorhebung). Und Kathi Bundschuh rechtfertigt ihre Trennung von Helmuth und Claudia mit den Worten:

Ich trage meine gute alte Gesinnung in die neue Form, damit ich meinen [...] Seelen im Frauenverein weiter etwas sein kann. Glauben Sie mir, das ist *tapferer und größer*, als einfach starr im alten Zopf zu beharren und nein zu sagen! (GIDH, S. 218, meine Hervorhebung).

Carl schließlich will seine Schwester* zur Scheidung überreden mit dem Argument, ihn mache sie damit „*groß und mächtig!*“ (GIDH, S. 232, meine Hervorhebung). „Claudia, stelle dich nicht außerhalb“ (ebd.), beschwört er sie, „wir leben *in einer großen Zeit*“ (ebd., meine Hervorhebung).

Wolffs Roman ist in seiner Deutung des Geschehens damit ganz bei Hans-Ulrich Thamer, der schreibt, den Machthabern sei es gelungen, „die Erwartungen auf [...] nationale Größe [...] scheinbar zu befriedigen und [...] die Menschen zu mobilisieren.“⁴³² Man habe „das Volk scheinbar an der Politik teilhaben“⁴³³ lassen. Nicht in der parlamentarischen Rede und im gelehrten Gespräch, sondern in einer symbolischen Kommunikation“.⁴³⁴

Doch „Gast in der Heimat“ sagt mit seinen eigenen literarischen Verfahren: Die Faschist*innen hätten sich gerade nicht, wie sie selbst in ihrem Größenwahn glauben mochten, in einer irgendwie höher angesiedelten Sphäre bewegt, Liebe und Humanität seien die Dinge, die den Menschen in Wahrheit groß machen würden. Die für Gewalt und Zerstörung sorgenden Rechten und ihre Mitläufer*innen werden dagegen vom Roman mittels sprechender Namen als kleine Menschen und Personen von geringem Format charakterisiert:

⁴³² Hans-Ulrich Thamer: Ausbau des Führerstaates. In: Nationalsozialismus II. Führerstaat und Vernichtungskrieg. Informationen zur politischen Bildung 266 (Neudruck 2002), S. 19-21, hier: S. 19.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd., S. 19f.

Das gilt für Maria *Kleinbach*, Heinz *Bang* (der zu ängstlich ist, also zu bang, um sich dem völkischen Zeitgeist entgegenzustellen), den Schnacker Professor *Schnack* sowie für Nina und Alfons, deren Nachnamen „Röhrich“, wie ja schon erwähnt, nach *Röhricht* klingt, das man leicht umbiegen kann.

Erzählerin und Text attestieren denjenigen, die auf die NS-Ideologie einschwenkten, eine Aufgabe des eigenen Denkens, eines Teils der eigenen Persönlichkeit: „Als sie endlich ging, war mir, als gehe bloß ihr Schatten, und sie selbst sei längst nicht mehr am Leben.“ (GIDH, S. 172), heißt es über Maria Kleinbach, die in Nazi-Manier über den „Anfang eines neuen Erlebnisses“ (GIDH, S. 171), über „die Nation“ (ebd.), die „erwacht“ (ebd.), die „Schicksalsgemeinschaft“ (ebd.) und die „Volksgenossen“ (ebd.) spricht.

Den (geistigen) Ort, an dem all diese Figuren und ihre vielen Pendants aus der nicht fiktionalen Welt leben, nennt „Gast in der Heimat“ ein „Tiefeland“ (GIDH, S. 165). Und diejenige Figur, die den Antisemitismus, das Wort „Saujud“ (GIDH, S. 156), im Mund führt, bekommt vom Text den sprechenden, auf einen unteren räumlichen Bereich weisenden Nachnamen „Keller“ (vgl. GIDH, S. 151) und wird im Zustand einer heillosen und unkontrollierten Betrunkenheit vorgeführt, die als Metapher fungiert: „Er schwankte, lachte, dröhnte, setzte sich plötzlich mitten auf den Boden, erhob sich wieder und sang aus voller Kehle.“ (Ebd.) Er „verwechselte bisweilen Fräulein Hildes Backen mit denen Evas und lachte, daß es ihn *auf den Boden niederzwang*.“ (GIDH, S. 152, meine Hervorhebung)

Georg Keller steht somit für die, die sich in der faschistischen Bewegung von Vernunft, Moral, Selbstkontrolle und Humanität, aber auch eigener Würde und Haltung, verabschiedet hatten. Mit dem Betrunkenen, der antisemitisch beschimpft, personifiziert der Roman jenen „Schwindel des Tieflands“ (GIDH, S. 165), den er großen Teilen der deutschen Bevölkerung attestiert.

1927 schrieb Hitler: „Bei uns ist in erster Linie das Glauben wichtig und nicht das Erkennen! [...] Was läßt den Menschen für religiöse Ideale in den Krieg gehen und sterben? Nicht das Erkennen, sondern *der blinde Glaube*.“⁴³⁵ „Wie einen Blinden“ (GIDH, S. 152) muss Helmuth denn auch Keller, dem schwindelig ist, zum Wagen führen. In dieser Gestalt wird der Größenwahn der diegetischen und außerdiegetischen Nazis am massivsten konterkariert.

⁴³⁵ Adolf Hitler, zitiert nach Winfried Ranke: Propaganda. In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus, hrsg. von Wolfgang Benz u.a. 3., korr. Aufl. Stuttgart 1998, S. 34-49, hier: S. 45, meine Hervorhebung.

4.3.7 „...,am Tag nächtliche Dinge heraufgeholt“

Indem „Gast in der Heimat“ die antisemitische Beschimpfung in der Diegese von einem ehemaligen Oberstleutnant ausgehen lässt (vgl. GIDH, S. 150), deutet der Text die These an, dass die Rückkehr vom Krieg in die bürgerliche Zivilisation – „früher Oberstleutnant, heute Versicherungsagent“ (ebd.) – nicht in jedem Fall gelang oder vielleicht sogar generell überhaupt nicht. Diese Problematik ist bekanntlich Thema in Erich Maria Remarques Roman „Der Weg zurück“ (1931). Auch Winkler meint: „Die [...], die [...] als Soldaten am Krieg teilgenommen hatten, waren dadurch für ihr weiteres Leben geprägt. Viele wurden mit der Rückkehr in die zivile Normalität innerlich nicht fertig“.⁴³⁶ Jochmann erinnert zudem daran, dass 1918 „die Chancen des sozialen Aufstiegs, die die Armee in Deutschland so vielen jungen Menschen geboten hatte, verloren“⁴³⁷ gewesen seien. Die meisten jungen Männer*, so Jochmann weiter,

mußten einen bürgerlichen Beruf finden und sich dort unter weitaus schwereren Bedingungen zu behaupten suchen. Hiermit konnten sich [...] diejenigen, welchen Herkunft und Beruf vorher bessere Aussichten gewährt hatten, nicht abfinden.⁴³⁸

Etwas Ähnliches mag der ehemalige Oberstleutnant Keller erleben, der zum Versicherungsagenten wird, und nach Jochmann entsprachen „die einfachen und eingängigen Formeln der Völkischen dem undifferenzierten Denken vieler Soldaten“⁴³⁹; antisemitische Parolen seien „von Offizieren und Soldaten bereitwillig angenommen und geglaubt“⁴⁴⁰ worden.

„Gast in der Heimat“ gestaltet es so, dass mit dem diegetischen Hervorbrechen des radikalisierten Antisemitismus', exemplifiziert in dem Wort „Saujud“, eine Nachtseite der Gesellschaft der dargestellten Welt an die Oberfläche gelangt. Auch *insofern* kommt Keller eben aus dem Keller, aus der unbewusst gehaltenen Tiefe der Weimarer Republik der Diegese beziehungsweise aus dem „Tiefland“ (GIDH, S. 165) der dargestellten Welt. Helmuth möchte das Erlebnis mit Keller als einen „bösen Traum betrachten“ (GIDH, S. 155), möchte nicht darüber sprechen, will nicht, dass „am Tag *nachtliche Dinge heraufgeholt*“ (GIDH, S. 153, meine Hervorhebung) werden, und er will Georg bezeichnenderweise wieder „die Treppe *hinab*[führen]“ (GIDH, S. 152, meine Hervorhebung).

⁴³⁶ Winkler 1993, S. 298.

⁴³⁷ Jochmann 1988, S. 143.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Ebd., S. 142.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 143.

Der Roman deutet in dem Bild von „nächtliche[n] Dinge[n]“ (GIDH, S. 153), mit dem er den Taumel der Figur Keller vergleicht, den schwelenden Antisemitismus erstens als eine untergründige Tendenz in den Weimarer Jahren. Und er betont mit dem Bild zweitens, dass die völkische Bewegung zutiefst anti-intellektuell gewesen sei, denn die Nacht in den „nächtliche[n] Dinge[n]“ (ebd.) wird vom Roman als Symbol für Unwissenheit produktiv gemacht.⁴⁴¹

In dieser zweifachen semantischen Besetzung wird das Bild aufseiten der Frauen*figuren bei Maria Kleinbach wiederholt: In den diegetischen 1920er Jahren, in denen sie mit der völkischen Bewegung zu sympathisieren beginnt, lässt der Text sie nämlich ihr Familienheim und damit die bürgerliche Ordnung verlassen und „Nachtmärsche“ (GIDH, S. 118) unternehmen – durch den Wald, jenen Ort, der ja traditionell als Topos des „Anderen“ fungiert,⁴⁴² das als „unheiml. Draußen [...] im Inneren eines Staatswesens gehegt“⁴⁴³ werde. Und von diesen Ausflügen kehrt die Figur ganz „zerzaust“ (GIDH, S. 118) zurück, die Vorzeigebürgerin unternimmt Ausflüge ins Antizivilisatorische, indem sie sich der völkischen Ideologie anschließt.

Eugen Kogon nennt '45 rückblickend die vermeintlichen „Herrenmenschen“ [...] Verkörperungen *dunkelster Triebkräfte* in national-heroischen Verbrämungen“,⁴⁴⁴ und diesen Satz würde Wolffs Roman, der bis Mitte '33 spielt, wohl auch schon unterschreiben. Für seine männliche* Hauptfigur, Helmuth, gehören jedenfalls am 1. April jenes Jahres „alle“ in den Wald (vgl. GIDH, S. 209).

⁴⁴¹ Zur Symbolbedeutung der Nacht vgl. Birge Gilardoni-Büch: Nacht/ Finsternis. In: Metzler 2008, S. 244-246, hier: S. 245.

⁴⁴² Vgl. Robert Suter: Wald. In: ebd., S. 410f., hier: S. 410.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Kogon 2017, S. 56, meine Hervorhebung.

4.3.8 Die Position des Romans zur Frage nach der Mittäter*innenschaft von Frauen*

„Gast in der Heimat“ stellt unter anderem auch die Frage nach der Rolle der NS-Frauen bei den Untaten, die sich bis zum Sommer '33 in Deutschland ereigneten. (Bis dahin reicht die erzählte Zeit des Textes.)

Im Vordergrund hätten zwar Männer* agiert: „Frauen *sah* man keine in weitem Umkreis“ (GIDH, S. 204, meine Hervorhebung), heißt es mit Bezug darauf, wer in der Diegese am 1. April vor Geschäften und Büros postierte und wer nicht. Aber im Hintergrund hätten Frauen* durchaus gesellschaftlichen Einfluss genommen, so der Eindruck, den der Roman hat. Sie hätten Einflussmöglichkeiten im Privaten gehabt, diese Einschätzung exemplifiziert der Text anhand seiner Figur Nina Röhrich, die ihren Partner dazu bringt, sich der rechten Ideologie anzupassen, und sie hätten Einflussmöglichkeiten über die Aktivität in der NS-Frauenschaft gehabt, diese Überlegung transportiert der Roman mit den Figuren Maria und Kathi (vgl. GIDH, S. 174, ebd., S. 217f.).

Gerade auch das Handeln einer jungen Generation hätten sie mitprägen können, für diese Überlegung des Textes steht Carls wachsende Begeisterung für das, was Maria erzählt, die dann später in der NS-Frauenschaft das „Feuer“, das sie bei sich spürt, an andere weitergeben will (siehe Punkt 4.3.3, vgl. GIDH, S. 174).

Und Mittäterinnen sind Frauen* für Wolffs Roman auch insofern, als sie aktiv daran mitgewirkt hätten, die deutschen Jüd*innen an den Rand der Gesellschaft zu drängen. Der Roman präsentiert mit seinen Figuren Maria, Kathi und Nina nämlich lauter Szenen, in denen *Frauen** die Freundschaft zu Helmuth und seiner Frau* beenden.

Koonz schreibt: „Far from remaining untouched by Nazi evil“,⁴⁴⁵ „women operated at its very center.“⁴⁴⁶

Scholtz-Klink's social workers, teachers, and nurses turned over the names of the mentally retarded, schizophrenics, alcoholics, and misfits to Nazi sterilization agencies. Brides left the labor market in order to receive state loans and bear many children; *housewives boycotted Jewish businesses and cut lifelong Jewish friends out of their social lives*; women professionals founded eugenic motherhood schools and educated young women for housewifely careers; *and women organizers carried on missionary work to convert the unconvinced*. It fell to women to report 'suspicious' strangers in the neighborhood, send their own children to the Hitler Youth, and finally to close the door firmly if anyone who looked 'dangerous' begged for mercy.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Claudia Koonz: Mothers in the fatherland. Women, the family, and Nazi politics. New York 1987, S. 6.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 7, meine Hervorhebungen.

Koonz' Fazit: „The Nazi system rested on a female hierarchy as well as a male chain of command.“⁴⁴⁸ „Far from being helpless or even innocent“,⁴⁴⁹ so die Autorin weiter, „women made possible a murderous state [...]. The fact that women bore no responsibility for issuing orders from Berlin does not obviate their complicity in carrying them out.“⁴⁵⁰

Die Auffassung von der Rolle der NS-Frauen, die Wolffs Text vertritt, ist derjenigen aus dem Text von Koonz sehr ähnlich, auch „Gast in der Heimat“ sieht die NS-Frauen als Kompliz*innen, die wesentlich mitgewirkt hätten am faschistischen Zerstörungswerk.

[„Frauen sah man“ (GIDH, S. 204, meine Hervorhebung) vielleicht „keine in weitem Umkreis“ (ebd.) beim sogenannten Judenboykott aus der Diegese. Aber im außerdiegetischen Raum wurden Frauen* im Vorfeld des 1. Aprils 1933 von den Nazis in einem verbreiteten Text etwa aufgefordert, als

Aufklärungsgruppe [...] dafür zu sorgen, dass keine deutsche Frau beim Juden kauft. Der Kampf ist hart und unbittlich, persönliche Rücksichten sind auszuschalten. [...] Sorgt dafür, dass in jeder deutschen Frau der Abwehrwille erwacht und sich zum stärksten Abwehrkampf steigert.^{451]}

4.4 Die Sicht des Romans auf das Thema Emigration

Die feministische Thematik, die in Wolffs vorangegangenen Romanen, „Mädchen wohin?“ und „Eine Frau hat Mut“, sowie in ihrem Debüt, einer Biografie zu George Sand („Eine Frau wie du und ich“), mit im Zentrum stand, tritt in „Gast in der Heimat“ zurück. (Schon der Titel ist ja der erste im Frühwerk, der keine Frau* in den Vordergrund rückt.) Zu Beginn des Textes wird an die Biografien der Figuren Barbara Warenkamp und Sybille Lucka zwar noch einmal angeschlossen:

Wieder wird auf der Figurenebene, jetzt mit Claudia und Helmuth, eine Entfremdung zwischen den Geschlechtern infolge des Ersten Weltkriegs der Diegese erzählt (vgl. GIDH, S. 13), wieder geht es auf der Handlungsebene darum, dass eine junge Frau* ein Studium aufnimmt (vgl. GIDH, S. 15), erneut ist von einem kritischen Bewusstsein die Rede, das die Hauptfigur als Vertreterin einer jungen Generation den Eltern gegenüber gewonnen hat (vgl. GIDH, S. 10f.), und wieder wird mit dem Journalismus in der dargestellten Welt eine

⁴⁴⁸ Ebd., S. 6.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 5.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Die Lage der Juden in Deutschland 1933. Das Schwarzbuch. Tatsachen und Dokumente, hrsg. vom Comité des Délégations Juives (Paris 1934). Berlin u.a. 1983, S. 65.

Erwerbstätigkeit, und zwar in einer Männer*domäne, ins Auge gefasst (vgl. GIDH, S. 14). Claudia meint außerdem wie ihre Vorgängerinnen, dass die Frau* innerhalb einer Beziehung nicht „ihren eigenen Wünschen entsag[en]“ (GIDH, S. 9) dürfe und die Partnerschaft „ein Leben des Füreinander und der Ergänzung“ (GIDH, S. 10) bilden müsse, muss sich aber wie Barbara und Sybille mit Formen des Antifeminismus' auseinandersetzen. [Denn ähnlich wie Georg aus „Mädchen wohin?“ sieht Helmuth seine Partnerin bisweilen als eine Art Kindfrau*, Claudia fühlt sich mitunter von ihm „gescholten“ (GIDH, S. 40), ihr Mann* redet mit ihr manchmal „mit der Stimme eines Staatsanwalts“ (GIDH, S. 42) oder wie ein schulmeisterlicher Beamter (vgl. GIDH, S. 42, ebd., S. 43), Claudias Vater* und Helmuth bauen sich vor ihr wie ihre „Lehrer[]“ (GIDH, S. 273) auf. Und als die Erzählerin mit ihrem Mann* darüber spricht, was aus ihrem gemeinsamen, noch ungeborenen Kind werden könnte, vertritt Helmuth die Ansicht: „Eine Eva soll heiraten [...]. Irgendeinen Adam; das ist das Beste für sie.“ (GIDH, S. 45) Und von Frauen* wünscht er sich am liebsten sexuelle Enthaltsamkeit bis zur Ehe (vgl. GIDH, S. 117).]

Es liegen zu Beginn des Romans also lauter Erzählstränge vor, die von diegetischen feministischen Aufbrüchen und von einer sich anbahnenden Konfrontation zwischen diegetisch-moderner und -konservativer Lebensanschauung beziehungsweise zwischen diegetisch-progressivem und -konservativem Frauen*ideal künden. All diese Fäden verlaufen dann aber im Leeren.

Das Narrativ vom gewachsenen weiblichen* Selbstbewusstsein und vom Kampf um verstärkte gesellschaftliche Teilhabe, das in „Mädchen wohin?“ und in „Eine Frau hat Mut“ begegnete, wird abgebrochen und umgebogen in die Erzählung eines faschistischen Erstarkens und einer Emigration: Die Erzählung einer zunehmenden weiblichen* Mitbestimmung fortzuschreiben, die vom Engagement der Frauen*rechtlerin aus dem 19. Jahrhundert in Wolffs Debüt („Eine Frau wie du und ich“) über das Mädchen* führt, das in der Weimarer Republik endlich studieren darf („Mädchen wohin?“), und schließlich zur jungen Frau*, die '32 ins Erwerbsleben einsteigt und dort Karriere macht („Eine Frau hat Mut“): diese Fortschreibung wird nach Ansicht von „Gast in der Heimat“ im Verlauf des Jahres '33 verunmöglicht, mit dem Ausfransen der feministischen Erzählstränge spiegelt der Roman auf seiner narrativen Ebene, dass der Feminismus in Deutschland im Zuge des Erstarkens der Rechten bald nicht mehr atmen können.

Das Frauen*bild der Nazis sah bekanntlich

weder experimentierfreudige Girls noch Frauen in gehobenen beruflichen Positionen vor. Die Entlassung verheirateter Beamtinnen aus dem öffentlichen Dienst, Maßnahmen gegen Akademikerinnen, die Förderung und Reglementierung des fortpflanzungswilligen Ehelebens sowie klar formulierte bevölkerungspolitische Ziele machten von Anfang an deutlich, welche Aufgabe deutschen Frauen im 'Dritten Reich' zugeordnet war.⁴⁵²

„'Die Neue Frau'. Das war alles gestern“,⁴⁵³ so Gabriele Tergit im Januar 1933.

Auch die gemäßigte bürgerliche Frauenbewegung kehrte in den späten Weimarer Jahren aus Sicht von manchen zu einem Frauen*ideal zurück, in dem wieder die alten Rollenbilder im Vordergrund zu stehen schienen: Für Soltau etwa lesen sich Teile der „in der Weimarer Republik geschriebenen Romane fast wie eine Revision ihres Emanzipationsprogramms“. ⁴⁵⁴ „Ausgestattet mit mehr Rechten und mehr Freiheiten“, ⁴⁵⁵ würden Frauen* in jenen Texten nun wieder „zu besseren Müttern und fürsorglicheren Ehefrauen“. ⁴⁵⁶ Darin artikuliere sich ein „veränderte[s] Selbstverständnis“. ⁴⁵⁷ „Im Vordergrund für die Frauen“, ⁴⁵⁸ so Soltau, stehe „wieder ihr 'Wesen': 'Organisierte Mütterlichkeit'“ ⁴⁵⁹ habe die Parole gelautet, mit der im sozialen Bereich, in Parteien und Verbänden Politik gemacht worden sei. ⁴⁶⁰

Mit der inneren und äußeren Loslösung von Deutschland könne sich aber ja vielleicht ein feministischer Geist wieder entfalten, meint Wolffs Text. „Gast in der Heimat“ wurde zu Beginn von Vitoria Wolffs Exilzeit und in der Schweiz geschrieben, in ihrem späteren Roman „Keine Zeit für Tränen“, der im teilbesetzten Frankreich angesiedelt ist und in dem die Figuren nur noch ums Überleben kämpfen, taucht so ein Gedanke nicht mehr auf.

Beate Schmeichel-Falkenberg schreibt: Verfolgung, Vertreibung, Flucht und Exil habe Elend, Not und Angst bedeutet. ⁴⁶¹ Aber die Situation der Frau* im Exil habe „auch einen anderen Aspekt“ ⁴⁶² gehabt. Das Exil habe „auch den Ausbruch aus hergebrachten Rollenklischees fördern“ ⁴⁶³ können, es habe „brachliegende Begabungen wirksam werden lassen und

⁴⁵² Rohlf 2003, S. 260. Vgl. Boak 2013, S. 170.

⁴⁵³ Gabriele Tergit: Die Frauen-Tribüne 1 (1933), Heft 1/2, S. 3.

⁴⁵⁴ Soltau 1988, S. 224.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 226.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd.

⁴⁶¹ Vgl. Beate Schmeichel-Falkenberg: Frauen im Exil – Frauen in der Exilforschung. Zur kurzen Geschichte der Frauenexilforschung In: Frauen erinnern. Widerstand – Verfolgung – Exil, hrsg von Inge Hansen-Schaberg u. Beate Schmeichel-Falkenberg. Berlin 2000, S. 155-160, hier: S. 158.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd.

ungeahnte Perspektiven eröffnen“⁴⁶⁴ können. Die Emigration wird in dieser Weise, also als Chance für Frauen*, auch noch von „Gast in der Heimat“ gedeutet:

Bei der Erzählung der Emigration seiner Hauptfigur hebt er nicht Unsicherheit mit Blick auf die eigene Zukunft im Ausland hervor, das wird weitestgehend ausgeblendet, er zeigt Claudia auch nicht als Opfer ihrer Verhältnisse, auch diese Lesart vertritt der Text an seinem Schluss nicht. Vielmehr wird zunächst betont, dass die Bereitschaft zur drastischen äußeren Lebensveränderung, die der Gang ins Exil ja bedeutet, bei Claudia die Energie für eine auch innere Umorientierung freisetze. Sie legt eine (laut Text von ihrem Mann* und ihrer Gesellschaft an sie herangetragene) passive und angepasste Rolle ab, in die sie zwischenzeitlich eingetreten war, als sie sich selbst „begrub“ (GIDH, S. 39) und Helmuth „in allem zu[stimmte]“ (ebd.), und beginnt bei der Vorbereitung der Emigration, (wieder) autonom zu handeln und die Rahmenbedingungen ihres zukünftigen Lebens (wieder) selbst in die Hand zu nehmen (vgl. GIDH, S. 260-263).

Mögliche neue Unterkünfte in der Schweiz lässt der Roman seine Hauptfigur in einer Autoreise erkunden. Das Bild einer Autoreise tauchte bereits in „Mädchen wohin?“ auf (siehe Punkt 3) und wird in „Die Welt ist blau“ wiederbegegnet (siehe Punkt 5). In beiden Fällen wird es als Signum für einen feministischen Aufbruch der jeweiligen Protagonistin in die „Auto-nomie“⁴⁶⁵ und eines Befreiungsschlags eingesetzt, und in dieser Weise wird das Bild auch in „Gast in der Heimat“ gestaltet: Während der Autofahrt „[wuchsen] meine Pläne und versetzten mich in einen Rausch, der alles in *eigene, weitzügige Bewegtheit* brachte“ (GIDH, S. 267, meine Hervorhebung). Claudia lässt sich von zwei ihr unbekannten Männern* auf deren Fahrt mitnehmen (vgl. GIDH, S. 266): eine Aktion, die in der Diegese „jenseits der von der Konvention verabredeten Grenzen“ (ebd.) liegt, was metaphorisch gespiegelt wird, wenn sie „den unbefahrensten aller Alpenpässe“ (GIDH, S. 267) fährt, „diese *wilde Strecke* kam meinem Wunschbild schon sehr nah.“ (Ebd., meine Hervorhebung)

Die Emigration wird in „Gast in der Heimat“ auch als „Weg zur Freiheit“ (GIDH, S. 263) aufgefasst: Die Worte „frei“ und „Freiheit“ lässt der Text durch den Erzählstrang hallen [vgl. GIDH, S. 263 (zwei Erwähnungen), ebd., S. 264, ebd., S. 265], im Exilland weist der Roman

⁴⁶⁴ Ebd. 158f.

⁴⁶⁵ So wird das Wort geschrieben in: Beate Berger: Zu Unrecht vergessen. „Das weiße Abendkleid“ als Gegengift zur Wirklichkeit. Beitrag im Deutschlandfunk, 01.01.2007. URL: http://www.deutschlandfunk.de/zu-unrecht-vergessen.700.de.html?dram:article_id=82991 [Abrufdatum: 14.10.2018], o.S. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Berger 2007“ verwendet.

Claudia „eine herrlich weite Sicht“ (GIDH, S. 269) zu, die Protagonistin entkomme nun dem „Käfig zu Hause“ (GIDH, S. 270).

Auch Bascoy Lamelas beobachtet, dass das Exil für Claudia Freiheit und einen neuen Anfang bedeute,⁴⁶⁶ wenngleich in ihrem Zufluchtsland neue Herausforderungen auf sie warten würden.⁴⁶⁷

„Gast in der Heimat“ formuliert außerdem die These, dass es im Exil wieder die Chance auf eine Entwicklung der (weiblichen*) Persönlichkeit gebe: In jenen Kapiteln, die die Vorbereitung und Durchführung der Emigration der Hauptfigur behandeln, platziert der Roman wieder ein entschiedenes „Ich“ in der Narration. In den vorigen Romanteilen war Claudias Stimme oft mit dem „Wir“ und „Man“ ihres Umfeldes verschmolzen. Der Text lässt seine Protagonistin, die im Frühjahr '33 Erstarrung befiel (vgl. GIDH, S. 229), bei der Vorbereitung der Emigration und dann in der Schweiz zu sich selbst (zurück)finden: „Ganz rasch wurde ich wieder ich“ (GIDH, S. 261).

Der Roman meint: Indem die Protagonistin das diegetische Deutschland verlässt, verlässt sie einen Bereich, der erstens von der Stigmatisierung bestimmter Gruppen und der Verfolgung von politischen Gegner*innen sowie von Frauen*feindlichkeit geprägt war, und in dem sie zweitens eine festgefügte soziale Rolle vom diegetischen Bürgertum beziehungsweise vom bürgerlichen Ehemann* zugeschrieben bekommen hätte (siehe oben). Das diegetische Exil wird dagegen vom Text als Ort entworfen, in dem diese aus zwei Richtungen kommenden, unterschiedlichen Formen von Restriktion (vonseiten der Nazis und vonseiten eines konservativen Bürgertums) zunächst einmal aufgehoben scheinen. Darum, so die Denkfigur des Romans hier, sei das Exil zunächst einmal positiv besetzt: Der Text inszeniert das Exilland Schweiz als freie, offene Fläche, als ein unbeschriebenes Blatt.

Und im Exil lässt der Roman seine Figur, die bis dahin keine Autorin war, sondern in der Sorgearbeit zuhause tätig war, mit dem Schreiben beginnen. Das Schreiben steht im Text für ein Erkunden der eigenen Talente und eine im diegetischen Deutschland verunmöglichte Weiterentwicklung der Persönlichkeit, aber auch für einen Selbstaussdruck der Protagonistin: all das verlagert der Roman in die Emigration. In Deutschland, so der Kommentar dahinter, sei all das nicht (mehr) möglich gewesen. Das weibliche* Ich der Protagonistin wurde im frauen*feindlichen Klima des Faschismus', in der konservativen Frauen*rolle, die das diegetische Bürgertum vorgab, und durch Sorgen um die Zukunft der deutsch-jüdischen

⁴⁶⁶ Vgl. Bascoy Lamelas 2013, S. 68.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd.

Familie verschüttet. Die Emigration bedeute ein Heraustreten aus all dem, lautet die diesbezüglich optimistische Position des von den kommenden Entwicklungen im Ausland noch nichts ahnenden Romans.

Im diegetischen Exil wird die Figur Claudia der Figur der Barbara Warenkamp aus „Mädchen wohin?“ angenähert, da jene ebenfalls schreibt und im Auto sinnbildlich neue Freiheiten erkundet, und werden andererseits Erzählmomente platziert, an die „Die Welt ist blau“ anschließt:

„Gast in der Heimat“ endet im Sommer '33 (vgl. GIDH, S. 265, ebd., S. 276, ebd., 280). Die Welt ist blau“ beginnt zeitlich im Sommer '33 (vgl. DWIB, S. 5, ebd., S. 88); die Schweiz ist im erstgenannten Text der zuletzt auftauchende Handlungsort, „Die Welt ist blau“ fängt mit einer Fahrt dorthin an. „Wir waren ganz allein auf der Welt.“ (GIDH, S. 312), heißt es am Ende von „Gast in der Heimat“, „sind sie nicht beide herrlich allein auf der Welt?“ (DWIB, S. 77) in „Die Welt ist blau“. Es gehe weiter, lautet die Botschaft hinter der Installation solcher Textmomente, die für Fortführung und Narration stehen.

Was in Nazideutschland innerlich absterbe oder abzusterben drohe (man denke an die um Zer- und Verstörung kreisenden Bilder, die in der zweiten, im Jahr '33 spielenden Texthälfte angeordnet sind), könne im Exil unter Umständen wieder aufleben, meint der Roman, Claudia läuft in einem „Triumphzug“ (GIDH, S. 281) durch die Schweizer Straßen: Dem Motivkreis von Ende und Untergang, der im diegetischen Nazideutschland mit den Metaphern von Kälte, Dunkelheit, Flammen und Instabilität installiert wird (siehe Punkt 4.3.3 und 4.3.4), stehen im diegetischen Exil Motive der Bewegung (Autofahrt, Triumphzug) und der Fortführung (von Erzählfäden) gegenüber. Auch Claudias Schreiben, das im Exil angesiedelt wird, ist ein aktiver, narrativer und schöpferischer Vorgang und ist damit als Antithese zu den avitalen Bildern aus den in Nazideutschland spielenden Textteilen gesetzt.

Mit dem Losreißen von Deutschland könne, diese Ansicht vertritt der Text ebenfalls, unter Umständen auch das Wiedererwachen einer Energie einhergehen, die in politischen Widerstand münde: Der Roman lässt Claudia einen im Kern ja antifaschistischen und feministischen Text schreiben („Gast in der Heimat“ stammt in der Fiktion von ihr), er lässt sie überlegen, im Ausland „ein Kinderheim zu gründen für schulpflichtige Kinder, deren Eltern mit den deutschen Schulen nicht mehr einverstanden waren und selbst nicht wegziehen konnten“ (GIDH, S. 262), und den Sohn* von Fritz und Hedwig sowie eine frühere Mitschülerin von Eva bei sich aufnehmen (vgl. GIDH, S. 288). Hier findet man zwar bei

oberflächlicher Betrachtung die von Soltau monierte Entwicklung von Romanfiguren hin „zu besseren Müttern“⁴⁶⁸ wieder: Claudia, die schon in Deutschland zwischenzeitlich „nur für mein Kind [war], das kommen würde“ (GIDH, S. 51), perfektioniert auf den ersten Blick gleichsam ihre Mütterlichkeit* mit den Plänen für ein Kinderheim und dem Umstand, dass sie zwei jüdischen Kindern eine Zuflucht bietet. Doch diese Mütterlichkeit* steht in einer dargestellten Welt, die 1933 angesiedelt ist, in einem anderen Kontext als in den von Soltau in den Blick genommenen Romanen: Sie ist Teil eines diegetischen politischen Widerstands. Claudia unternimmt in ihrer Welt jene Form des Widerstands, die „auf den Schutz des Individuums, die Verteidigung seiner Würde und die Ermöglichung individueller Zukunft [zielt]“.⁴⁶⁹ Bestimme man „als wesentliches Merkmal des Widerstands seine politische Stoßrichtung“, ⁴⁷⁰ so Steinbach, drohten „alltägliche Dimensionen der Widerständigkeit vernachlässigt zu werden“.⁴⁷¹

Im freundschaftlichen Zusammenschluss zwischen der Deutschen Claudia und der russischen Emigrantin Nuschka (vgl. GIDH, S. 287, ebd., S. 290, ebd., S. 304f.) wird zugleich an das Liebes- und Freundschaftsmotiv angeknüpft, das mit der Ehe zwischen einer Nichtjüdin und einem Juden sowie mit dem Zusammenschluss ihrer beiden Familien installiert war. Die Solidarität zwischen zwei Frauen* (Claudia und Nuschka) bildet gleichzeitig das Gegenbild zur Konkurrenz unter den weiblichen* Angestellten im Warenhaus von „Eine Frau hat Mut“, die dort kapitalistisch vorgegeben war. [„Jede Neue ist Konkurrenz für die Eingesessenen. Jeden Monat gibt es Entlassungen.“ (EFHM, S. 71) „Man muß sich eben [...] seiner Haut wehren.“ (ebd.)] „Zählen Sie auf mich, wenn Sie irgendeinen Beistand brauchen.“ (GIDH, S. 287), lässt „Gast in der Heimat“ dagegen nun die eine Frau* zur anderen sagen. Der gesellschaftliche Raum, in dem Emigrant*innen verschiedener Herkunft und Sozialisation zusammenkommen, ermögliche als neuer und unbefestigter Ort, das ist die Deutung, die der Text hier über den Kopf seiner Figuren hinweg vornimmt, die Verwirklichung oder Erprobung „anderer“ Formen des Miteinanders.

Nuschkas emanzipatorischer Lebensstil und ihr androgynes Auftreten stehen außerdem dem Frauen*ideal der Nazis entgegen, der Roman stellt mit dieser Figur ein alternatives Frauen*bild vor:

⁴⁶⁸ Soltau 1998, S. 224.

⁴⁶⁹ Steinbach 2016, S. 19.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd.

Die gebürtige Russin lebt autonom auf einem kleinen Hof (vgl. GIDH, S. 287), besitzt eine „grobe, große, männlich anmutende Gestalt“ (ebd.) und eine „tiefe Stimme“ (ebd.), hat sich also wie die (proletarische) Frau*, die Aaron B. Zalkind⁴⁷² 1925 unter dem Schlagwort des „Neuen Menschen“ vorschwebte,⁴⁷³ äußerlich und im Verhalten dem Mann* angenähert.⁴⁷⁴

Für die gerade dem Nazi-Mief entkommene Erzählerin wirkt sie „wie frische Luft“ (GIDH, S. 305), bringt also gewissermaßen noch einmal jenen „frischen Wind“ mit, der schon Barbara Warenkamp kennzeichnete [die ja „frische[] Luft“ (MW, S. 80) umgab, „die [...] kühlt; [...] eine neue Art“ (ebd.)]. Nuschka schreibt im Exil an einem autobiografischen Text (GIDH, S. 289), wird zu einem Vorbild für Claudia (vgl. GIDH, S. 290) – und damit auch damaligen Leser*innen als ein mögliches Vorbild vorgestellt.

„Reiseberichte und Reportageromane über das revolutionäre Rußland“,⁴⁷⁵ so Heimberg, waren

in den zwanziger Jahren sehr beliebt und wurden als [...] Plattform insbesondere von linken Schriftstellerinnen bevorzugt, die damit einen literarischen Beitrag zur Veränderung der hiesigen gesellschaftlichen Verhältnisse zu leisten versuchten.⁴⁷⁶

Becker stellt ähnlich fest, dass die „Alltagsheldinnen“,⁴⁷⁷ die bei den „neusachlichen Autorinnen der späten Weimarer Republik“⁴⁷⁸ anzutreffen waren, mitunter „russischen Frauenbildern“⁴⁷⁹ folgten. Das ist auch in Wolffs „Gast in der Heimat“ der Fall. (Wolff selbst hatte eine Artikelserie zum Thema „Wie lebt die Frau in Russland?“ im Auftrag des Kölner Verlegers Kurt Neven DuMont geschrieben, die aber im Jahr '33 in Nazideutschland nicht mehr erscheinen konnte.)⁴⁸⁰ „Die Welt ist blau“ stellt ebenfalls dem faschistischen Frauen*ideal ein anderes, feministisches gegenüber, was eines der Themen im nächsten Kapitel sein wird.

⁴⁷² „Zalkind gab als Chef-Parteexperte und führendes Mitglied der 'Gesellschaft marxistischer Psycho-Neurologen' in den 1920er Jahren in Vorlesungen, Pravda-Artikeln, Pamphleten und Büchern in der sowjetischen Psychologie den Ton an“. (Anna Köbberling: Das Klischee der Sowjetfrau. Stereotyp und Selbstverständnis Moskauer Frauen zwischen Stalinära und Perestroika, phil. Diss. Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 48.)

⁴⁷³ Vgl. ebd.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., S.49.

⁴⁷⁵ Heimberg 2005, S. 295.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Becker 2003, S. 210.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd. Vgl. dies.: Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933, Darmstadt 2018, S. 118-120.

⁴⁸⁰ Zu Wolffs Artikeln: Vgl. Hirschmann 1976, S. 668. Vgl. Heimberg 2005, S. 276. Vgl. auch die Ausführungen von Erhard Schütz zu Reportagen über die Sowjetunion, die von Weimarer Autor*innen verfasst wurden und Aspekte der gesellschaftlichen Ordnung des östlichen Landes im Vergleich mit jenen aus der zeitgenössischen kapitalistischen positiv bewerten. In: Erhard Schütz: Kritik der literarischen Reportage. Reportage und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion. München 1977, S. 122-129.

Claudias' Sehnsucht nach einem Neubeginn und ihrer Erleichterung angesichts der gelungenen Emigration stehen aber die Angst um die Dagebliebenen sowie die Sorge um die gesellschaftlich-politische Zukunft Europas und nicht zuletzt das Heimweh nach (ihrem früheren) Deutschland (vgl. GIDH, S. 284) gegenüber. Es ist kein Happy End, in das „Gast in der Heimat“ seine Erzählung münden lässt. In die nur scheinbare heile Welt in der Schweiz dringt ein Brief von Helmuths Cousine, Lisbeth, die mit ihrem Mann* im diegetischen Nazideutschland geblieben ist und von den weiteren Entwicklungen berichtet. Lisbeth schreibt von der fortschreitenden Ausgrenzung der Jüd*innen, von wachsender Angst (vgl. GIDH, S. 295-297) und eines in der Luft liegenden neuen Krieges (vgl. GIDH, S. 297). Der emotionale Spannungs- und Schwebezustand, der den Gang ins Exil in der Diegese von „Gast in der Heimat“ begleitet, ist es, der meines Erachtens festgehalten ist in der unkommentierten Träne, die der Erzählerin in den letzten Zeilen des Romans über das Gesicht läuft (vgl. GIDH, S. 313).

5. Zu der auf Weimars Untergang reagierenden Textschicht in Wolffs Roman „Die Welt ist blau“

5.1 Handlung des Textes, erzähltechnische Perspektivierung, Hintergründe, meine an den Roman gerichteten Fragestellungen

„Die Welt ist blau“ wurde in Paul Zsolnays Bibliothek zeitgenössischer Werke im März '34 publiziert, die Neue Zürcher Zeitung druckte den Roman ab August '33 vorab in Fortsetzung. Er beginnt zeitlich und thematisch dort, wo „Gast in der Heimat“ endet – beziehungsweise: „Gast in der Heimat“ wird die zeitliche Lücke schließen, die zwischen den Diegesen von „Eine Frau hat Mut“ (Ende der erzählten Zeit ist hier Anfang Januar '33) und „Die Welt ist blau“ liegt. Im Sommer 1933 (vgl. DWIB, S. 5, ebd., S. 88) steht im letztgenannten Text eine junge Frau*, die 23-jährige (vgl. DWIB, S. 18f., ebd., S. 21, ebd., S. 22) Ursula Eisenlohr, neben ihrem gepackten Koffer abfahrbereit an einem Bahnhof und wartet auf ihren Partner Peter Mack, einen Rechtsanwalt, der sie mit dem Auto abholen und mit ihr zu einer Ferienreise, einer Fahrt „irgendwohin ins Blaue“ (DWIB, S. 5), aufbrechen wird. Die Geflügelfarm des Vaters*, wo Ursula, die studierte Agrarwissenschaftlerin ist, arbeitet, hat sie für den Moment „an den Nagel gehängt“ (ebd.).

Die beiden Hauptfiguren haben zunächst kein klares Reiseziel, beschließen dann aber, zunächst nach Singen zu fahren, wo sie einer früheren Schulkameradin von Ursula einen Besuch abstatten. Hier wollen sie sich aber nicht lange aufhalten, sie verabschieden sich rasch wieder und fahren nach mehreren Zwischenstopps weiter nach Ascona, wo sie ein Zimmer im Hotel Monte Verità beziehen. In Ascona schließen Ursula und Peter Bekanntschaft mit anderen, sie schwimmen, wandern, machen in einer kleinen Reisegesellschaft einen Ausflug nach Italien und lernen den Bühnenkünstler Hubert von Reuchlin kennen. Der führt jenen, die sich im Ort aufhalten, in seinen Shows Zaubertricks vor und bringt Ursula dazu, ihm auf der Bühne zu assistieren.⁴⁸¹ Während die Protagonistin mit Reuchlin flirtet, werden ihrem Partner von einer aus Deutschland emigrierten Frau* Avancen gemacht, auf die jener aber nicht eingeht. Im Zauberer sieht er nicht nur einen Rivalen, sondern auch einen Betrüger. Ihm missfällt der Bund, den Ursula mit ihm eingeht; er inszeniert eine polizeiliche Suche nach Reuchlin und Ursulas Verhaftung. Sie wird in einer Zelle festgesetzt, bevor Peter sie befreit

⁴⁸¹ Heimberg weist darauf hin, dass sich Wolff bei der Figur möglicherweise von dem Trickkünstler Erik Jan Hanussen inspirieren ließ, vgl. Heimberg 2010, S. 177.

und eine Aussprache stattfindet. Zu zweit brechen sie von Ascona auf, und während der Weiterreise geben sie ihrer Beziehung mit einem gemeinsam aufgesetzten „Vertrag von Bignasco“ (DWIB, S. 146) neue Grundfesten: Fortan soll „Offenheit“ (ebd.) herrschen, beide wollen sich um „Einsicht in unsere eigene Natur“ (DWIB, S. 147) bemühen und die Bedürfnisse der jeweils anderen Person achten (vgl. ebd.), „Entwicklung zum Menschlichen“ (ebd.) soll das Ziel sein und eine optimistische Weltwahrnehmung (vgl. ebd.).

Wie die anderen hier untersuchten Romane von Wolff ist „Die Welt ist blau“ heterodiegetisch-intern fokalisiert, und wie in den anderen Fällen ist es die weibliche* Hauptfigur, die dabei als zentrale Reflektorfigur fungiert: Denn die Leser*innen blicken hauptsächlich aus Ursulas Perspektive auf das Geschehen und die anderen Figuren, punktuell wird aber in die Perspektive von Peter gewechselt (vgl. DWIB, zum Beispiel S. 6f., ebd., S. 14, ebd., S. 17, ebd., S. 25, ebd., S. 42-44, ebd., S. 48-55, ebd., S. 78, ebd., S. 81-85, ebd., S. 104, ebd., S. 113-115). [Mit der Wiedergabe eines Briefs, den die Schwester der Protagonistin schreibt, liegt zudem eine Passage vor, in der intradiegetisch erzählt wird (vgl. DWIB, S. 58f.).] Den „abgeklärten“⁴⁸² Erzähler, den Ingo Arend in seiner im Freitag erschienenen Rezension des 2008 neu aufgelegten Romans ausmachen will und von dem er glaubt, er beobachte „die beiden Verliebten sichtlich gerührt“,⁴⁸³ sehe ich nirgends.

Auf den ersten Blick präsentiert der Text eine eher triviale Liebes- und Reisegeschichte, bei der die Leser*innen wohl mitbängen sollen, ob Ursula Peter und Peter Ursula treu bleiben wird. Man fährt mit den Figuren in einen Urlaub, man fährt durch sommerliches Wetter und angenehme Landschaften, und mit der von einer mysteriösen Aura umgebenen Figur Reuchlin installiert der Roman zusätzlich einen Themenstrang, bei dem mit den (vorgetäuschten) polizeilichen Ermittlungen und Ursulas (fingierter) Verhaftung Elemente aus der Gattung des Kriminalromans aufgegriffen werden,⁴⁸⁴ im Dienste einer Verstärkung von Tempo und Kurzweil offenbar. Als weitere Unterhaltungselemente integriert der Roman heitere, flüchtige Skizzen von eigenwilligen Figuren, denen man im diegetischen Ascona begegnet. Gabriele Schilling, die von Ursula das „Titelbild“ genannt wird [und wohl der Schauspielerin Tilla Durieux nachempfunden ist, mit der Wolff befreundet war und die in einer Inszenierung von Gerhart Hauptmanns Drama „Gabriele Schillings Flucht“ mitspielte],⁴⁸⁵ kann gleichsam als das Cover eines Lifestyle-Magazins gelesen werden, in dessen Duktus der Roman sprachlich

⁴⁸² Arend 2008, o. S.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Vgl. Peter Nusser: Der Kriminalroman. 3., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart 2003, S. 49.

⁴⁸⁵ Vgl. Heimberg 2010, S. 173.

und inhaltlich zum Teil gehalten ist. „Wie die Glanzpapierzeitungen es zeigen“ (DWIB, S. 59), ungefähr, wird das Ambiente in Ascona entworfen. Die von den Figuren bei einem Ausflug überquerte Landesgrenze nach Italien liegt in der Diegese zudem eingebettet in einer schönen Landschaft, „wie in der Operette“ (DWIB, S. 63), was, wie das Rührstück und der Schlager, die in „Mädchen wohin?“ auftauchten (vgl. MW, S. 110, ebd., S. 115), spielerisch darauf verweist, dass auch im eigenen literarischen Programm die Grenze zum eher Trivialen, zur „leichten“ Unterhaltung bisweilen überschritten wird.

Es liegt in „Die Welt ist blau“ aber auch eine Subebene mit lauter politischen Andeutungen und Anspielungen vor. Ein Teil von diesen Andeutungen und Anspielungen wurde 2008 von der Literaturkritik bereits gesehen, worauf zurückzukommen sein wird. Sämtliche derjenigen mir bekannten Rezensionen, die den Roman nach der Wiederveröffentlichung einer kurzen Untersuchung unterzogen (und nicht bloß dessen ungefähre Handlung referiert) haben, haben politische Implikationen im Text ausgemacht und belegt, und damit wurde Hirschmann widerlegt, der ganz undifferenziert behauptete, ohne überhaupt eine Analyse des Romans vorgenommen zu haben, „Die Welt ist blau“ sei ein „leichtes Buch ohne tiefere Problematik“,⁴⁸⁶ damit das „Gegenstück“⁴⁸⁷ zu „Gast in der Heimat“. Damit beschreibt er nur die erste, oberste Textschicht.

Wenn „Die Welt ist blau“ seine Protagonistin und Reflektorfigur sagen lässt: „Bei mir steckt nur immer das Lachen so *lose obenauf*, um den Ernst etwas zu *verdecken*.“ (DWIB, S. 147, meine Hervorhebungen), dann ist das auch eine Bemerkung, mit der der Text auf sein eigenes Programm und seine eigene Mehrschichtigkeit verweist: Die Heiterkeit liegt eben „lose obenauf“ (DWIB, S. 147), soll im Text den Ernst „etwas [...] verdecken“ (ebd.).

Ich möchte mir die „ernste“ Subebene genauer anschauen, auf der lauter Textelemente verteilt sind, die sich auf die Phase des Untergangs von Weimar beziehen. Sie lassen sich belegen auf der Figurenebene, auf der Raumebene, auf der Handlungsebene, auf der Bildebene, auf der intertextuellen Ebene.

Indem ich diejenige Bedeutungsebene des Romans freilege und nachzeichne, auf der sich Reaktionen auf Weimars Untergang finden, schaue ich mir aber selbstredend nur einen *Teil* der Bedeutungsschichten an, die im Text ausgelegt sind. Ich lege hier keine Deutung des Romans in seiner Gesamtheit vor. Ich trage Dinge nach, die von Hirschmann übersehen wurden.

⁴⁸⁶ Hirschmann 1976, S. 669.

⁴⁸⁷ Ebd.

Auf keinen Fall behaupte ich, dass der Roman nun gleichsam in Wahrheit nur oder gerade ein politischer Roman sei und *kein* Urlaubs- oder Unterhaltungsroman. Natürlich ist er auch Letzteres, aber er ist aus mehreren Schichten aufgebaut; „Die Welt ist blau“ kennzeichnet sich wie kein anderer der in dieser Arbeit untersuchten Romane von Wolff durch ein Übereinanderlegen von E- und U-Ebenen. Dieser Aufbau des Textes wurde von Hirschmann überhaupt nicht bemerkt. Er hat die politische Ebene wegen ungenauer Lektüre des Romans versehentlich herausgestrichen, und das darf natürlich nicht passieren. Ich zeichne sie darum hier nach.

Mir geht es dabei erstens darum, aufzuzeigen, dass die von der Literaturkritik herausgearbeitete Liste derjenigen Textelemente, die auf das reagieren, was sich politisch und gesellschaftlich zutrug in Deutschland in den ersten Monaten des Jahres '33, noch etwas länger ist und dass sich diese Elemente tiefer in die Struktur des Romans einschreiben.

Zweitens möchte ich nachweisen, dass Hirschmanns Behauptung, „Die Welt ist blau“ sei das „Gegenstück“⁴⁸⁸ zu „Gast in der Heimat“, auch insofern falsch ist, als sich im Gegenteil *Verbindungslinien* zwischen dem einen und dem anderen Text finden: Bilder, Figurentypen und Gedankenfiguren, mit denen „Gast in der Heimat“ jeweils kommentiert und interpretiert, was man in der ersten Hälfte des Jahres '33 habe erleben müssen, tauchen skizzenhaft bereits in „Die Welt ist blau“ auf. Mit „Gast in der Heimat“ beginnt also nicht etwas völlig Neues, wie man nach der Lektüre von Hirschmanns Äußerungen meinen könnte, vielmehr werden in dem Roman Elemente aufgegriffen, fortgeschrieben und ausgebaut, die in „Die Welt ist blau“ vorbereitet worden waren. Um solche Verknüpfungen sichtbar zu machen, habe ich das Kapitel zu jenem Text hinter dasjenige über „Gast in der Heimat“ gesetzt.

5.2 Emigration und Urlaubsreise. Zur Amalgamierung zweier Themenkomplexe bei Wolff

Die (Auto-)Fahrt, zu der die beiden Hauptfiguren von „Die Welt ist blau“ aufbrechen und die sie nach Ascona führen wird, lässt sich nicht nur als Auftakt zu einer Urlaubsreise lesen, sondern zugleich als Auftakt zu einer Abkehr von Nazideutschland, die zum metaphorischen Rahmen wird, innerhalb dessen der Roman, Abstand von Nazideutschland nehmend, über eine andere Art des Umgangs und Zusammenlebens zwischen Menschen nachdenkt und auf die Untaten reagiert. Im Element der (Auto-)Fahrt sind eine realistische Textoberfläche und

⁴⁸⁸ Ebd.

eine parabolische Subebene geschichtet, auf der oberen Schicht ist die Fahrt als Urlaubsreise, auf der unteren als Emigration lesbar.

Den Verdacht, dass der Roman möchte, dass man in der „Reise“ der Hauptfiguren eine Wegfahrt beziehungsweise Emigration aus dem gerade errichteten NS-Regime mitdenken möge, erregt zunächst einmal die zeitliche Verortung, die der Text von seiner Reise vornimmt: Sie findet weder 1928 noch 1932 statt, sondern ist ausgerechnet im Jahr 1933 platziert. (In jenem Jahr übrigens, am 1. April, emigrierte auch Wolff nach Ascona.)⁴⁸⁹ Noch mehr erregt den eben angesprochenen Verdacht der Umstand, dass eine Amalgamierung von Urlaubs- und Emigrationsthema bereits in „Gast in der Heimat“ begegnete (beziehungsweise dort später wieder aufgenommen wird): Da werden der Protagonistin nämlich die Worte in den Mund gelegt, sie suche nach einer „Dauersommerfrische“ (GIDH, S. 266) für sich und ihre Kinder, als sie bei den zwei Männern* im Auto mitfährt, um in der Schweiz nach einem geeigneten Haus für den Neuanfang zu suchen. Ähnlich wird das Emigrationsthema von der Hauptfigur dann noch einmal gegenüber den Kindern verpackt, ihre Kinder sollen die Flucht mit der Mutter* in die Schweiz als eine „sogenannte Ferienreise“ (GIDH, S. 280) erleben.

Hier wie dort erfüllt die von der Figur vorgenommene Verklärung der Emigration als Urlaubsreise wohl eine Schutzfunktion: Die Härten, die der Schritt mit sich bringt, sollen auf Distanz gerückt werden. „Die Welt ist blau“ lässt seine Protagonistin wiederum sagen, wenn sie lache, um den Ernst etwas zu verdecken, dann geschehe das aus „Selbstschutz“ (DWIB, S. 147).

In „Die Welt ist blau“ heißt es außerdem über die „Reise“ der Hauptfiguren: „Man muß nur ein Fahrzeug haben und *den Mut dazu, den Dingen zu entfliehen*, um sich auf eine Insel der Menschlichkeit *zu retten*.“ (DWIB, S. 78, meine Hervorhebungen), und Peter ergreift laut Ursula „mit starker Hand das *Reichsfluchtsteuer*“ (DWIB, S. 137, meine Hervorhebung). Das sind doppelbödige Formulierungen, die man nicht einfach aus dem Roman und seinem Reisemotiv herausstreichen darf.

Als weitere politische Andeutung fungiert jene Passage, in der die Rede davon ist, dass sich Figuren in Ascona „leise flüsternd Grenzgeschichten [erzählen]“ (DWIB, S. 64). Das kann auf *einer* Ebene des Textes als Anspielung auf einen Erfahrungsaustausch unter Emigrant*innen gelesen werden. Auf die Kommunikation zwischen dem Roman und jenen Leser*innen, die die politischen Andeutungen bemerken, wird meines Erachtens mitverwiesen, wenn es heißt:

⁴⁸⁹ Vgl. Heimberg 2005, S. 277.

„Nun werfen sich die übrigen verstohlene Blicke zu, zwinkern ein wenig mit den Augen und fühlen sich noch wissender verbunden.“ (Ebd.)

[Der Text lässt seine Figur Peter außerdem fragen: „Wollen wir nicht einen Schlachtplan aufstellen?“ (DWIB, S. 22), worauf Ursula antwortet: „Es muß nicht gleich wieder sein. Das Schießen, meine ich“ (DWIB, S. 24). Das bezieht sich auf Hitlers Kriegsziele, die bereits in „Mein Kampf“ offenbart wurden. (Wolff hatte den Text vor dem Gang ins Exil gelesen.)⁴⁹⁰ „Wir Nationalsozialisten“,⁴⁹¹ hieß es dort, „müssen unverrückbar an unserem außenpolitischen Ziele festhalten, nämlich dem deutschen Volk den ihm gebührenden Grund und Boden auf dieser Erde zu sichern.“⁴⁹² „So wie unsere Vorfahren den Boden, auf dem wir heute leben, nicht vom Himmel geschenkt erhielten, sondern durch Lebenseinsatz erkämpfen mußten, so wird auch uns in Zukunft den Boden und damit das Leben für unser Volk keine göttliche Gnade zuweisen, sondern nur die Gewalt eines siegreichen Schwertes.“⁴⁹³

Und wenn Ursula und Peter auf ihrer Fahrt in die Schweiz „die weite Sicht“ (DWIB, S. 13) „genießen“ (ebd.), lässt sich das als Gegenbild zur Sicht im „nebelverhangene[n] Land“ (GIDH, S. 165) lesen, als das die Sicht in Deutschland im Jahr '33 später von „Gast in der Heimat“ gezeichnet werden wird, und als Gegenbild zur Blindheit, von der „Gast in der Heimat“ einen Teil der Deutschlanden befallen sieht (vgl. GIDH, S. 152, ebd., S. 165).

Als „eine Befreiung aus den Niederungen des unzulänglich Menschlichen“ (DWIB, S. 13) beschreibt „Die Welt ist blau“ die Fahrt seiner Figuren: Ein merkwürdiger Satz, wenn es angeblich doch nur um einen Urlaub geht. „Aber sie reden nicht mehr davon; es soll abfallen wie eine faule Schale.“ (Ebd.) „Aber sie reden nicht mehr davon“ (ebd.): Das lässt sich auch als ein Kommentar des Romans zum eigenen literarischen Verfahren verstehen. Mief und Dreck aus dem gerade installierten NS-Deutschland [„die Niederungen des unzulänglich Menschlichen“ (DWIB, S. 13)], die vielleicht (für Autorin, Publikum, Figuren) noch unerträglich nahe sind („Die Welt ist blau“ wurde bereits im Spätsommer '33 veröffentlicht, „Gast in der Heimat“ dagegen schon mit etwas mehr Distanz, im Herbst '35), sollen der Diegese von „Die Welt ist blau“ nicht mehr anhaften, seine Figuren (und Leser*innen und Autorin) sollen sich befreien dürfen aus dem, was Geist, Stimmung und persönliche Entwicklung gefangen hielt: Die faule Schale soll abfallen. Das ist das Programm, das sich der Text selber gibt. „Lassen wir das Tiefland [...], das Primitivland, wir wollen es

⁴⁹⁰ Vgl. Jacobi 1985 (1), S. 18.

⁴⁹¹ Adolf Hitler: Mein Kampf. Ungekürzte Ausg. München 1943⁸⁵¹⁻⁸⁵⁵, S. 739.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Ebd., S. 741.

vergessen.“ (DWIB, S. 30), wobei in dem „Wir“ Figuren, Leser*innen und Autorin gleichermaßen angesprochen werden vom Roman. In der Kette „das Tiefland [...], das Primitivland“ (ebd.) tauchen die Charakterisierung von NS-Deutschland des Jahres '33 als (moralisches und geistiges) „Tiefland“ (GIDH, S. 165), die in „Gast in der Heimat“ viel Raum einnehmen wird, und eben jene Metapher bereits als Ideen auf.

In der Diegese von „Gast in der Heimat“ wird der Faschist Keller auftreten und von unten kommen (siehe Punkt 4.3.7), dort das „Tiefland“ verkörpern, in der Diegese von „Die Welt ist blau“ begegnet bereits die Faschistin Mausi, die in einem Tal und damit ebenfalls als Repräsentantin eines „Tieflands“ lebt.

„Die Welt ist blau“ deutet aber an, dass das „Vergessen“ (DWIB, S. 30) und das „Retten“ (DWIB, S. 78) eben doch nicht so einfach möglich gewesen seien, die Figuren „wollen“ (DWIB, S. 30) „vergessen“ (ebd.), was sie räumlich hinter sich lassen, „soll“ (DWIB, S. 13) abfallen: Aber der Roman installiert das Bild von einem „Schatten, der mit ihnen fährt“ (DWIB, S. 16).

Dieser Schatten lässt sich lesen als die Erinnerung von Ursula und Peter (und von Wolff und von Teilen der damaligen Leser*innen) an den Untergang von Heimat und Sicherheit im Zuge des Untergangs von Weimar und an die Untaten im einstigen Zuhause – genau wie die Metapher vom Regen, den Ursula im Halbschlaf hört:

Morgens *noch halb im Hindämmern* hört man schon dieses gleichmäßig böartige Geräusch des feinen Rieselns; *aber man will es nicht hören*; man dreht sich noch einmal um. Später blinzelt man ängstlich; vielleicht dringen doch ein paar Sonnenstrahlen *durch die Ritzen*; vielleicht ist es doch nur eine Dachrinne gewesen, die sich auströpfelte. (DWIB, S. 45, meine Hervorhebungen)

Dieser Regen lässt sich auf *einer* Ebene des Romans, auf der realistischen Textoberfläche, als lästiger Regen lesen, der im Urlaub stört, denn der Text ist freilich *auch* immer als Unterhaltungs- und Urlaubsroman angelegt, der Regen ist aber auf einer *anderen* der vom Roman installierten Bedeutungsebenen als ein Symbol für „Gefahr oder Bedrohung“⁴⁹⁴ und für „Angst und Unruhe“⁴⁹⁵ verwendet.

Mit dem Bild eines Regens, der im Halbschlaf von drinnen zu hören ist, den man aber nicht hören *will*, legt „Die Welt ist blau“ wieder etwas an, das dann „Gast in der Heimat“ aufgreifen und weiter ausarbeiten wird: Dort nämlich ist das Leitmotiv von Warnsignalen, die die Figuren ebenfalls im Halbschlaf erreichen, angebracht (siehe Punkt 4.2.3, vgl. GIDH, S. 211),

⁴⁹⁴ Jörg Schuster: Regen. In: Metzler 2008, S. 290f., hier: S. 290.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 291.

ferner das Bild von Zeichen einer Außenwelt, die nur partiell durch Ritzen dringen (siehe Punkt 4.2.3, vgl. GIDH, S. 155), außerdem das Bild von einem Traum, der ebenfalls nicht gestört werden soll (siehe Punkt 4.2.3, vgl. GIDH, S. 126). Diese Metaphern werden in „Gast in der Heimat“ als Bilder verwendet, die ein von den Figuren (aus Selbstschutz unternommenes) Verdrängen dessen beschreiben, was sich politisch und gesellschaftlich zutrug im diegetischen Deutschland.

Man sieht hier erneut, wie ein Bildfeld aus dem einen Text („Gast in der Heimat“) in einem anderen, früheren („Die Welt ist blau“) vorbereitet beziehungsweise in Grundzügen schon vorhanden ist, wie also Verbindungslinien zwischen dem einen und dem anderen Roman verlaufen.

Und während Ursulas und Peters Fahrt teilt in der Nacht

der Scheinwerfer [...] die Welt in zwei dunkle Pole. Weißkalkige Baumstümpfe mit seltsamem Zweiggeriesel erhellen die blauschwarzen Flächen der beiden Welten. Da und dort funkeln grüne Katzenaugen über den Weg, da und dort ein engverschlungenes Menschenpaar, das sich blicklos wendet. (DWIB, S. 16)

Das sind erneut seltsam anmutende Sätze, wenn es angeblich nur um eine Urlaubsreise geht, etwas „ohne tiefere Problematik“.

Das Blau, das beinahe schwarz ist, und die im Dunkeln aufscheinende Bleiche evozieren Nähe zu Tod und Krankheit, das die Figuren beobachtende Tier und die zwei Menschen, die sich in der Nacht aneinanderklammern, werden zu Chiffren der Angst, in dem Paar verdoppeln sich Ursula und Peter. Wie für Claudia, die sich nach ihrer Ankunft in der Schweiz sagt: „Bei Tag geht alles [...]. Aber die Abende sind schlimm.“ (GIDH, S. 284), steht für die Figuren von „Die Welt ist blau“ der Welt des Tages eine Welt der Dunkelheit gegenüber, in der beiseitegeschobene Gefühle Raum gewinnen (vgl. GIDH, S. 284f.).

[Und in diesem Zusammenhang lässt sich die abends (das heißt: im Bereich des Dunklen) eintretende Verwandlung des Tischnachbarn Kurt aus dem Hotel Monte Verità in den Bühnenkünstler, Trickser und Verführer Hubert von Reuchlin und die Verwandlung der Diegese von einem sprachlich neusachlich organisierten Erzählraum in einen an symbolistischen Sprach- und Narrationsverfahren orientierten Raum bei den um Reuchlin angeordneten Strängen des Abends, das ganze Hineinragen eines an Reuchlin gekoppelten dunklen Bereichs in die Sommerwelt der Reflektorfigur, ihre heitere innere Landschaft, lesen als eine entfernte und bruchstückhafte Wiederkehr von Erinnerungen an faschistische Menschenfänger*innen in den Erzählraum. Es liegen in der Figurenkonzeption des

Bühnenkünstlers aus „Die Welt ist blau“ intertextuelle Berührungspunkte zur Konzeption des Bühnenkünstlers aus Thomas Manns Erzählung „Mario und der Zauberer“ (1930) vor, die bekanntlich auf den italienischen Faschismus verweist.

Und die Konstellation einer Dunkelheit, die aus einem gesellschaftlich Unbewussten in eine heitere Seelenlandschaft hineinragt und in „Die Welt ist blau“ mit dem Bild eines mitfahrenden Schattens und mit Reuchlins Anwesenheit in Ursulas (Sommer-)Welt entworfen ist, wird in „Gast in der Heimat“ wieder aufgenommen und ausgebaut, dort mit dem aus einem Unten kommenden Georg Keller und seinen dunklen Taten innerhalb einer heiteren Feier, die Helmuth gerne feiern möchte (siehe Punkt 4.2.4 und 4.3.7).]

„Man muß immer größer sein als der Dreck, der einen umgibt“ (GIDH, S. 242), heißt es in „Gast in der Heimat“, bezogen auf die faschistische Bewegung, in „Die Welt ist blau“ fast wortgleich: „Man soll doch immer größer sein als der Mist, der einen umgibt“ (DWIB, S. 126), hier bezogen auf den Bühnenkünstler Reuchlin.

Auch vor diesem Hintergrund, als ein Versuch einer Reinigung, ist es zu sehen, dass der Roman das Thema des Machtgewinns der Rechten nicht direkt berührt und dass er Ursula und Peter stattdessen durch einen Raum schickt, der durch Sauberkeit und Klarheit gekennzeichnet ist: Er lässt sie fahren durch „klirrend klare Luft, leuchtend grüne Wiesen“ (DWIB, S. 25). Die Landschaft, immer auch als eine Seelenlandschaft lesbar, liegt „in morgendlicher Sauberkeit da[]“ (DWIB, S. 145). Hört man der Reflektorfigur zu, sei es „fast wie ein Bad, man wird sauber davon.“ (DWIB, S. 111)

In „Die Welt ist blau“ wird ein dunkler seelischer Bereich nur angedeutet, nur schlaglichtartig (buchstäblich) von den Scheinwerfern (des Autos im Text) beleuchtet. Der Roman kehrt schnell wieder in die helleren Gebiete zurück.

Als ein Symbol für Lebensfreude⁴⁹⁶ ist das Bild des Sommers das zentrale des Textes, der damit genau jenen Stimmungsraum sucht und ausleuchtet, der in der Welt von „Gast in der Heimat“ mit der Verschleppung des mit dem Sommer in Verbindung gebrachten Märchenmüllers und mit der Erkaltung der Diegese verschwinden wird. In jene Dunkelheit aus dem diegetischen Deutschland, die in der (himmelblauen) Welt von „Die Welt ist blau“ nur als ein vager „Schatten“ (DWIB, S. 16) existiert, wird „Gast in der Heimat“ hinabsteigen, wenn er den diegetischen *Nachtausflügen* von Maria folgt (siehe Punkt 4.3.7) und in seiner dargestellten Welt ein „nebelverhangene[s] Land“ (GIDH, S. 165) abschreitet. Die Figuren

⁴⁹⁶ Vgl. Naschert 2008, S. 353.

Ursula und Peter kommen aber gerade erst aus einem diegetischen Dunkelland und die Autorin Victoria Wolff aus einem außerdiegetischen. „Nun kann der Morgen kommen.“ (DWIB, S. 16), bildet darum gleichsam das Motto des Textes „Die Welt ist blau“.

Die dort vorgenommene, auf eine Verklärung hinauslaufende Verflechtung des Urlaubsthemas mit einer Emigration, die natürlich „keine Fahrt ins Blaue“⁴⁹⁷ gewesen sein dürfte, wie Sabine Kulenkampff in ihrer kurzen Besprechung des Romans für die Schweizer Monatshefte zu Recht anmerkt, kann in Verbindung gebracht werden mit der Forderung der Protagonistin, „daß die Welt blau ist, auch wenn sie grau scheint“ (DWIB, S. 147).

Der Kampf darum, die eigene Positivität nicht zu verlieren, den Sybille Lucka, die Frau* mit Mut, in den Jahren der Wirtschaftskrise in ihrer Welt geführt hat (vgl. EFHM, S. 162, ebd., S. 190, ebd., S. 205, ebd., S. 211),⁴⁹⁸ würde dann hier wiederbegegnen. Er stünde dann wie in „Eine Frau hat Mut“ im Zeichen eines seelischen Überlebenskampfes. [Und Wolff mag Ursula Eisenlohr Züge von sich selbst mitgegeben haben, über sich sagte sie nämlich: „Ich bin immer ein positiver Mensch gewesen, und ich glaube, daß aus dem positiven Denken enorme Kräfte kommen“.⁴⁹⁹ Im Exil in Ascona zog sie „die Gesellschaft jener Emigranten vor, die sich eine positive Einstellung zum Leben bewahrt hatten“,⁵⁰⁰ wie sie später erzählte, mied hier jene, die sie „die Unglücklichen und Geschlagenen“⁵⁰¹ nannte, zu denen für sie Albert Ehrenstein, Efraim Frisch, Arthur Holitscher und „mit Einschränkung auch Brecht“⁵⁰² gehörten. Wolff sprach mit Blick auf die Jahre in der Schweiz von einer „himmelblaue[n] Zeit“⁵⁰³, verwendete also dasselbe Bild wie das, das im Titel des Romans „Die Welt ist blau“ auftaucht. Sie wollte sich erinnern an ein „fröhliche[s] Exil, wenn nicht das Fremdenbüro in Bern gewesen wäre“,⁵⁰⁴ wo sie immer wieder um eine Verlängerung ihres Aufenthalts bitten musste.]

Wenn „Die Welt ist blau“ Peter sagen lässt, er könne sich „nie verpflanzen“ (DWIB, S. 51), „meine seelischen Grundkräfte gehören zu einem andern Land [...]. Es könnte mir nichts Schlimmeres geschehen, als von dort vertrieben zu werden“ (ebd.), wird auf der Subebene des

⁴⁹⁷ Kulenkampff 2008, S. 53, meine Hervorhebung.

⁴⁹⁸ Sie sagt sich ja: „Man muß Mut haben und irgendeinen Glauben.“ (EFHM, S. 162) „Die Zukunft ist dunkel, aber nicht nur für uns. Ich bin nicht mutlos“ (EFHM, S. 190). „Probieren wir's mit Mut“ (EFHM, S. 205). „Man kann doch nichts Festes erwarten in dieser schwankenden Zeit, außer dem Mut, der darüber steht.“ (EFHM, S. 211)

⁴⁹⁹ Victoria Wolff, zitiert nach Heimberg 2005, S. 290.

⁵⁰⁰ Hirschmann 1976, S. 669.

⁵⁰¹ Ebd., S. 669f.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Victoria Wolff, zitiert nach Jacobi 1985 (2), S. 18.

⁵⁰⁴ Dies., zitiert nach ebd.

Textes die Frage nach den seelischen Belastungen und Überforderungen durch eine Entwurzelung aber doch aufgeworfen.

5.3 Faschistisches Frauenideal vs. „Neue Frau“ Weimarer Prägung: antithetische Anordnungen auf dem Figurentableau von „Die Welt ist blau“ und Verbindungslinien zu Figuren aus anderen Romanen von Wolff

Wie in „Eine Frau hat Mut“ und wie in „Mädchen wohin?“ stehen in „Die Welt ist blau“ eine Ortsveränderung und ein Aufbruch am Anfang der erzählten Zeit: Die Protagonistin wartet reisefertig auf ihren Begleiter, und gemeinsam fahren sie weg. Und wie in den anderen beiden Romanen fungieren diese Ortsveränderung und dieser Aufbruch *auch* (nicht nur) als Bilder für ein Verlassen jener Rollen, die die jeweilige diegetische Gesellschaft für die reisenden Figuren vorgesehen hat. In „Die Welt ist blau“ sind es ein weiteres Mal bestimmte Geschlechterrollen, die in der dargestellten Welt infrage gestellt werden und mit denen dort gebrochen wird, nun nicht mehr so sehr bürgerliche Frauen*bilder und bürgerliche Vorstellungen der Geschlechterbeziehung, sondern vor allem faschistische Frauenbilder und faschistische Vorstellungen davon, wie die Geschlechterbeziehung auszusehen habe:

Die Skizze der Figur Maus, Ursulas ehemaliger Schulkameradin, und ihres Lebensentwurfs wird vom Roman an den *Anfang* der Reise als derjenige Punkt gesetzt, von dem aus aufgebrochen wird, der von Ursula und Peter auch im übertragenen Sinne verlassen wird. Die Skizze von Maus und ihrer Lebenswelt fungiert im Text als Markierung dessen, *wovon* sich das von Ursula verkörperte Frauen*bild und der Entwurf der Beziehung zwischen ihr und Peter abheben.

Maus verkörpert ein nazistisches Frauenideal. Mit diesem faschistischen Frauenideal hat die Protagonistin, die, was gleich Thema sein wird, wie Barbara und Sybille konzipiert ist als eine fiktive Variante einer „Neuen Frau“, wie sie in den Weimarer Jahren in der Literatur auftauchte,⁵⁰⁵ nichts zu tun: Das wird in die topografische Ebene der Diegese von „Die Welt ist blau“ projiziert, indem der Roman den Weg seiner Hauptfigur von dem Lebensmodell der einstigen Schulfreundin konstant wegführen lässt.

Denn die knappe, bloß an der Haustür stattfindende Begegnung mit Maus (vgl. DWIB, S. 9), die bloß drei Seiten (vgl. DWIB, S. 10-12) umfasst, ist im Text mehr als eine Verabschiedung

⁵⁰⁵ Vgl. Puschak 2008, o. S. Vgl. Heimberg 2010, S. 159. Vgl. Hochweis 2008, o. S.

denn als ein Besuch konzipiert. So betont Ursula an der Türschwelle sofort: „Wir wollten doch nur ganz rasch guten Tag sagen und dann wieder weiterfahren.“ (DWIB, S. 10) Sie ist „froh, einen Weg zu sehen, der ihr diese so mutwillig aufgeladene Sache wieder vom Halse schafft.“ (Ebd.) „Beim besten Willen war dieser Aufbruch kein Losreißen.“ (DWIB, S. 12)

Der von „Die Welt ist blau“ an den Anfang gesetzte Abschied von der antifeministischen Jugendfreundin weist dabei strukturelle Ähnlichkeiten auf mit dem an den Anfang gesetzten Abschied vom antifeministischen Jugendfreund aus „Mädchen wohin?“ (siehe Punkt 3.2 und gleich die erste Seite des Studentinnenomans) – und der im Lauf der erzählten Zeit wachsende räumliche Abstand zur antifeministischen Jugendfreundin in „Die Welt ist blau“ strukturelle Ähnlichkeit mit dem im Lauf der erzählten Zeit wachsenden räumlichen Abstand zum antifeministischen Jugendfreund in „Mädchen wohin?“ (siehe Punkt 3.2). Und so, wie in „Mädchen wohin?“ die Trennung von Heiner als eine Bild-Klammer für das fungiert, was auf der Handlungsebene passiert (siehe Punkt 3.2), so fungiert in „Die Welt ist blau“ die Trennung von Mausl als eine solche Bild-Klammer: „Die Welt ist blau“ erzählt ein Wegfahren im buchstäblichen wie übertragenen Sinne von allem, wofür die Figur Mausl steht.

Für die Lesart von Mausl als Repräsentantin eines faschistischen Frauenideals sind wichtig: der hausbackene Geruch nach „Maggis Suppenwürze“ (DWIB, S. 10), den man „im Vorgarten schnuppert“ (ebd.), auf den Heimberg bereits hingewiesen hat⁵⁰⁶ und in dem Arend eine „Anspielung auf das reaktionäre Frauenbild des beginnenden NS-Staats ebenso wie auf den Lieferanten von Hitlers Armee“⁵⁰⁷ sieht (Mausl und Maggi trennt auch lautlich bloß wenig, sei ergänzt), außerdem die antifeministische Fokussierung der Figur auf ihr Kind, das sie, noch an der Tür stehend, gleich in den ersten Sätzen erwähnt (vgl. DWIB, S. 10), und auf ihren Mann*, als dessen Anhängsel sie sich offenbar sieht: „Heute ist Mausl Frau eines Ingenieurs“ (ebd.), an der Türklingel steht lediglich der Name des Ehemanns* (vgl. ebd.), nicht aber der von ihr. „Die biedere Hausfrau und brave Mutter“⁵⁰⁸ habe „offensichtlich nur Haushalt, Mann und Kind im Kopf“, ⁵⁰⁹ schreibt Heimberg. Und Puschak weist darauf hin, Mausl werde ihrem Namen „als engstirnige und langweilige graue Maus gerecht“.⁵¹⁰

Der Roman entwirft mit Mausl ein karikatureskes Bild des nazistischen Frauenideals, entsprechende Elemente sind: Mausls „blonde Haare im Knoten“ (DWIB, S. 10), der akkurat

⁵⁰⁶ Vgl. Heimberg 2010, S. 159.

⁵⁰⁷ Arend 2008, o. S.

⁵⁰⁸ Heimberg 2010, S. 159.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Puschak 2008, o. S.

geführte Haushalt der Figur, ihr „penibel aufgeräumte[s] [...] Heim“ (ebd.): „Vom Nebenzimmer herein leuchtet der vorbildlich gedeckte Abendbrottisch; die Messer ruhen auf dem Messerbänkchen. So ist der ganze Haushalt.“ (Ebd.) Mausi ist „*die* Hausfrau“ (DWIB, S. 12, meine Hervorhebung), winkt den beiden Hauptfiguren und den Leser*innen zum Abschied mit dem Zipfel ihrer Schürze hinterher (vgl. ebd.), die als Attribut der Figur fungiert wie das Zepter einer Königin oder der Dreizack eines Poseidons.

Als weitere Eigenschaft einer gleichsam idealen faschistischen Frau gibt der Roman seiner Figur Mausi den Wunsch mit, bei gesellschaftlich irgendwie höher Stehenden und Männern* mit gesellschaftlicher Geltung gut anzukommen. Diese Eigenschaft der Gestalt wird vom Text kurz durchgespielt anhand ihrer Einstellung zu „Generaldirektors“ (DWIB, S. 11), einem Figurenpaar, das im Roman bildhaft für all diejenigen steht, die auf der sozialen Leiter irgendwo oben stehen. Eine Einladung von den „Generaldirektors“ vom Arbeitsplatz ihres Mannes* versetzt Mausi in helle Aufregung:

Wir [sind] heute abend eingeladen [...], wir sind ja eingeladen, [...] wir sind nämlich zum ersten Mal bei Generaldirektors eingeladen; [...] muß der Herr oder die Dame der Gastgeberin die Blumen überreichen? [...] Und das Papier nimmt man tatsächlich im Vorplatz ab? (DWIB, S. 10f.)

(Die Ehefrau* wird von Mausi dabei bezeichnenderweise dem Mann* zu- und untergeordnet und taucht in der Vorstellung der Figur nicht auf.) Wenn es im Text heißt: „Mausis Händedruck schmeckt wie eine Zahnbürste, die schon einmal in Gebrauch war.“ (DWIB, S. 12), dann lässt sich das vor dem Hintergrund der vom Roman vorgenommenen Koppelung zwischen Figur und NS-Ideologie so deuten, dass Mausis wohl bereits vielen zum Handschlag entgegengestreckten Finger nach Ansicht des Textes davon gleichsam unappetitlich geworden sind; angedeutet ist hier vom Roman, dass man sich die graue Maus Mausi als Mitläuferin zu denken habe. Ihr Spitzname verweist nicht zuletzt darauf, dass hier ein Frauen*typus porträtiert wird, der sich mit der Rolle der „kleinen Maus“ identifiziert hat.

Mausis wirklicher Name taucht nicht mehr auf in der Diegese. Und in der ersten Person Singular spricht sie ebenfalls (fast) nicht, stattdessen vor allem in der ersten Person Plural, da sie sich offenbar als ein von Familie und Mann* unabhängiger Mensch nicht mehr denken kann: Neun Mal ist in Mausis Redeschwall an der Haustür von einem „Wir“ und „Uns“ die Rede,⁵¹¹ vier Mal taucht das Pronomen „man“ auf, in dem das Individuum ebenfalls aufgelöst

⁵¹¹ „Wir hießen sie [...] immer Eisele“ (DWIB, S. 10), „wir haben [...] Telefon“ (ebd.), „weil wir heute abend eingeladen sind“ (ebd.), „wir sind ja eingeladen“ (ebd.), „gerade, wenn du zum ersten Mal zu uns kommst“ (ebd.), „wir können nicht absagen“ (DWIB, S. 11), „wir sind nämlich zum ersten Mal bei Generaldirektors eingeladen“ (ebd.), „bisher standen wir nur auf Besuchsfuß“ (ebd.), „wenn ihr einmal richtig verlobt seid,

ist.⁵¹² Fünf Mal ist vom Ehemann* oder vom Sohn* die Rede,⁵¹³ und lediglich zwei Mal taucht ein „Ich“ auf: aber nur im Rahmen einer Beschreibung der Arbeit, die Mausi für einen anderen ausübt [„ich habe ihn früher als sonst zu Bett gelegt“ (DWIB, S. 10)], und bei der Vergegenwärtigung von der Äußerung eines anderen [„ich höre ihn noch“ (DWIB, S. 11)]. Mausi selbst nimmt keinen Raum ein – nicht einmal in ihrem eigenen Redefluss. Sie hat sich so weit zurückgenommen, dass kaum noch etwas übrig geblieben ist von ihr selber: keine Aufmüpfigkeit, keine Persönlichkeit, kein Widerstand. Damit ist sie eine Verwandte der später in „*Gast in der Heimat*“ auftretenden Figur Nina Röhrich, die wie Röhrich umknickt, auf die neue Ideologie umschwenkt und von deren Person nach Ansicht des Romans nur ein „*Schatten*“ (GIDH, S. 172, meine Hervorhebung) übrig geblieben ist.

Ursula Eisenlohr ist [hier begegnet die Anordnung von Figuren auf einem streng antithetisch organisierten Tableau wieder, die in „*Mädchen wohin?*“ vorlag (siehe Punkt 3.3)] als der Gegenentwurf zu Mausi angelegt, das hat bereits Heimberg gesehen, für die Mausi „das genaue Gegenteil von Ursula Eisenlohr“⁵¹⁴ ist: Ursula ist berufstätig, hat studiert, ist an Ehe und Kindern vorerst nicht interessiert, wie Barbara Warenkamp weist sie die Avancen eines Heiratsbewerbers (hier: die von Peter) erst einmal zurück (vgl. DWIB, S. 60), lebt stattdessen – wie Barbara während ihrer Affäre mit dem Künstler – ein Beziehungsmodell, das sich jeder konservativen Einordnung (und nun eben auch den faschistischen Beziehungsidealen) widersetzt: „'Ist das dein Bräutigam, oder nur so, Eisele?' [...] 'Weder, noch', sagen Peter und Ursula im Sprechchor.“ (DWIB, S. 11)

Eine Variante des Typus' einer „Neuen Frau“ der 1920er wird vom Roman zu einem Zeitpunkt noch einmal entworfen, zelebriert und erinnert, als in der „Heimat“ ein anderes, rechtes Frauen*ideal an Raum gewinnt. „*Die Welt ist blau*“ reagiert auf rechte Propaganda mit einem um ein linkes Frauen*ideal zentrierten Text.

Olga Hochweis hat zu Recht angemerkt, dass der Weg der Protagonistin auch um die Frage einer „Lebbarkeit der Emanzipation“⁵¹⁵ kreise. [„*Die Welt ist blau*“ lässt seine Hauptfigur sagen: „Ich bin ganz ohne Rahmen. Ich bin eben ich.“ (DWIB, S. 112), im Umgang mit Peter

schreibt ihr uns eine Karte“ (DWIB, S. 12).

⁵¹² „Rechtsanwalt, das sieht man ihnen gar nicht an“ (DWIB, S. 11), „das Papier nimmt man tatsächlich im Vorplatz ab?“ (Ebd.), „eigentlich ist es dann unnötig, daß man die Blumen in einem guten Geschäft besorgt“ (ebd.), „wenn man sich nach so langer Zeit wiedersieht“ (ebd.).

⁵¹³ „Eberhard ist sehr viel auf Montage“ (DWIB, S. 10), „Hansi [...] schläft schon“ (ebd.), „habe ihn [...] zu Bett gelegt“ (ebd.), „schade, daß Eberhard noch nicht da ist“ (DWIB, S. 11), „er wollte die Blumen [...] besorgen“ (ebd.).

⁵¹⁴ Heimberg 2010, S. 159.

⁵¹⁵ Hochweis 2008, o. S.

sich „gegen seine gebieterische Art“ (DWIB, S. 123) auflehnen.] Die männliche* Hauptfigur bekommt dabei ein weiteres Mal die Rolle eines bürgerlich sozialisierten Mannes* zugewiesen, der von der Stoßrichtung des Typs der „Neuen“ Frau* etwas überfordert ist. Peter wünscht sich eine Überführung der unspezifischen Beziehung zu Ursula in den bürgerlichen Rahmen der Ehe (vgl. DWIB, S. 260), und er steht antifeministischen Haltungen nicht fremd gegenüber, wenn er sich im Geheimen wünscht, Ursula möge „in irgend einer Ecke sitzen und ihm still zuschauen.“ (DWIB, S. 7) Die Verwandten der Figur Peter sind der Witwer Georg aus „Mädchen wohin?“ und der Bürger Thomas aus „Eine Frau hat Mut“, die beide als Männer* eines diegetischen Gesterns gezeichnet werden, und Helmuth aus „Gast in der Heimat“ (siehe Punkt 4.4), der seiner Tochter* vor allem eine Hochzeit für die Zukunft wünscht [„Eine Eva soll heiraten [...]. Irgend einen Adam; das ist das Beste für sie.“ (GIDH, S. 45)] und sie am liebsten als Jungfrau in die Ehe gehen sehen will (vgl. GIDH, S. 117). (Es ist darum nicht nachzuvollziehen, warum Gabriele Weingartner in einem Rückblick auf das Leben und Werk von Wolff in der Rheinpfalz schreibt, in ihren Romanen würden „starke[] Frauen und verständige[] Männer[]“⁵¹⁶ auftreten.)

Wie in „Mädchen wohin?“ (siehe Punkt 3.2 und 3.3) und „Eine Frau hat Mut“ (siehe Punkt 2.2) meldet in „Die Welt ist blau“ die Protagonistin Widerstand gegen die bürgerliche und in Teilen antifeministische Prägung des Mannes* in ihrer Nähe an (vgl. DWIB, S. 28, ebd., S. 81, ebd., S. 123). Als umgekehrtes Zitat vom Topos einer schönen, weiblichen* Wasserleiche⁵¹⁷ lässt der Roman seine Heldin frei durch einen See schwimmen (vgl. DWIB, S. 108f.).

Sie weigert sich, sich „auf[zu]geben“ (DWIB, S. 130) und

[zu] verlieren, als sei sie eine Null, ein winziges, hilfloses Gebilde, das sich nicht zu helfen weiß. Das muß anders werden; ihr Wille erwacht wieder. Ursula seufzt [...]; aber dieses Mal ist es [...] beinahe ein Schlachtruf. (Ebd.)

Und als Bild für die (vor allem von der Protagonistin eingebrachte) Gleichberechtigung zwischen Ursula und Peter in ihrer Beziehung lässt der Roman die Figuren abwechselnd (vgl. DWIB, S. 24, ebd., S. 27, ebd., S. 136f.) oder gemeinsam (vgl. DWIB, S. 13) die Hand am Steuer ihres Wagens haben [wobei es immer Ursula ist, die sich unaufgefordert (mit) ans Steuer setzt oder ums Steuer bittet]. Das auf einer Gleichberechtigung basierende Beziehungsmodell wird in Kontrast gesetzt zum faschistischen Ideal der

⁵¹⁶ Weingartner 2008, o. S.

⁵¹⁷ Vgl. Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester 1992.

Geschlechterbeziehung, das der Roman mittels Mausi und ihrem Ehemann* Eberhard inszeniert: Dort ist für die Frau* eine untergeordnete Rolle und die Festlegung auf eine häusliche Sphäre vorgesehen.

Mausi orientiert sich nicht um, ihr Ort ist, das ist als Gegensatz zu Ursulas (Auto-)Fahrten im Text installiert, ein statischer: das Haus, in dem sie lebt und das als ein Bild für den Bereich von Familie und Haushalt fungiert, in dem sich Mausi verortet. Diese Figur unternimmt keine Reise im übertragenen Sinne, keinen (gesellschaftlichen) Aufbruch wie Wolffs Barbara, Sybille oder Ursula in ihren jeweiligen Welten oder wie Ibsens Nora, die ihr (Puppen-)Heim verlässt. Mausi hat keinen Schwung, besitzt keine Modernität, findet Wolffs Roman. Indem die Figur Ursula dagegen nur entweder am Bahnhof anzutreffen ist, einem Transit-Ort also für ein-, um- oder aussteigende Reisende, im fahrenden Auto, unter freiem Himmel oder außerhalb der Landesgrenzen, gibt der Text dieser Frauen*figur noch einmal jene „frische[] Luft“ (MW, S. 80) mit, die bereits der Roman „Mädchen wohin?“ seiner Barbara Warenkamp zugewiesen hatte (vgl. DWIB, S. 13, ebd., S. 27, ebd., S. 30, ebd., S. 48, ebd., S. 65, ebd., S. 73, ebd., S. 87, ebd., S. 88, ebd., S. 122, ebd., S. 132, ebd., S. 134).

Das Motiv der Autofahrt und die buchstäblich beschwingte Sprache von „Die Welt ist blau“ werden zu Ausdrucksmitteln einer der Protagonistin vom Roman zugewiesenen progressiven Energie, die der Text als buchstäblich nicht zusammengehend mit der für Frauen* vom Faschismus vorgesehenen Rolle charakterisiert, von der der Roman mit der Figur Mausi ein rasches karikatureskes Bild entwirft.⁵¹⁸

Wenn Ursulas Nachname „Eisenlohr“ lautet, was fast klingt wie „Eisenrohr“, wird von „Die Welt ist blau“ erneut ein Bildfeld vorbereitet, das dann in „Gast in der Heimat“ voll ausgearbeitet werden wird: Denn während Nina Röhrich[t], die sich von der faschistischen Ideologie einfangen lässt, per sprechendem Nachnamen mit der Metapher eines leicht zu biegenden Schilfrohrs in Verbindung gebracht wird, verweist Ursulas nahe des Eisenrohrs gebauter Nachname auf das Vorhandensein von Widerstandskraft: *Sie* ist im Zuge von Weimars Untergang nicht umgeknickt, bleibt trotz des wachsenden Einflusses der rechten Ideologie Feministin und „Neue Frau“, das ist der erste Subtext, der mit der Wahl des

⁵¹⁸ Und übrigens reicht die antithetische Figurenanordnung im Fall von Ursula und Mausi bis hinunter zu den Spitznamen der Figuren, wenn Ursula als die „Bärin“ (DWIB, S. 70, ebd., S. 73) beziehungsweise als die Frau* mit dem „Bärengesicht“ (DWIB, S. 18, ebd., S. 91) bezeichnet wird. Der Bär ist eine Personifikation Russlands, Einflüsse russischer Frauen*ideale spielen bei der Zeichnung der Protagonistin aus „Die Welt ist blau“ mit hinein, auch insofern also stehen sich mit Ursula, die als eine Seelenverwandte von Nuschka aus „Gast in der Heimat“ (siehe Punkt 4.4) gelesen werden kann, und „Mausi“, die sich über Mann* und Familie definiert, linke und rechte Weltanschauung sowie ein linkes und rechtes Frauen*ideal gegenüber.

Nachnamens der Protagonistin formuliert wird; der zweite: Sie hat sich ihre Lebenskraft und -lust von den Nazis nicht nehmen, nicht brechen lassen, auch insofern ist sie nach Ansicht des Romans stark wie Eisen. Mit dem verkappten Eisenrohr baut der Text außerdem ein Phallussymbol ein, wie bereits mit der Salami, die er Ursula in der Hosentasche tragen lässt (vgl. DWIB, S. 18): Diese Figur soll stereotype Frauen*bilder der Zeit unterwandern.

Die hausbackene Mausl ist dabei nicht nur als das Gegenteil der Protagonistin entworfen, sondern zugleich als die Verkörperung dessen angelegt, was aus Ursula hätte werden können. Denn der Text charakterisiert Ursula und Mausl als Figuren, die nebeneinander aufgewachsen sind und dieselbe gesellschaftliche Herkunft haben [„wir hatten denselben Schulweg und unsere Eltern grüßten sich“ (DWIB, S. 9), „jeden Mittwoch war Kränzchen mit Kakao und Hefebäck. Wir trugen Matrosenkleider mit Anker am Ärmel“ (ebd.)]. Eine ähnliche Figurenkonstellation wird „Gast in der Heimat“ gestalten, wenn sich bei den gemeinsam aufgewachsenen Geschwistern Claudia und Carl aus dem Bürgertum der eine Part der faschistischen Ideologie anschließt (siehe Punkt 4.2.1). Außerdem ergeben sich Verbindungslinien zu Maria Kleinbach, die ja ebenfalls besonders deutlich das Frauen*ideal der Nazis verkörpert (vgl. GIDH, S. 116, siehe Punkt 4.2.2): Maria ist über ihren Bruch mit Helmuth und Claudia als eine Opportunistin ausgewiesen, bei Mausl ist es die Einstellung zu „Generaldirektors“, die sie als obrigkeitshörig charakterisiert. Beide teilen nicht nur den Anfangsbuchstaben im Namen, sondern auch die geringe (innere) Größe, sie sind aus Sicht ihrer Texte „klein(lich)“: Maria Kleinbach trägt den Hinweis darauf bereits im Namen, bei „Mausl“ sind es die Zähne, die „kleinlich[.]“ (DWIB, S. 10) sind, der Mund ist dabei als Symbol für den Charakter⁵¹⁹ verwendet.

Wie später in „Gast in der Heimat“ (siehe Punkt 4.3.5 und 4.3.6) spielt im Roman „Die Welt ist blau“ überhaupt die Dichotomie von Größe und Kleinheit eine zentrale Rolle. Mausls „Kleinlichkeit“ (vgl. DWIB, S. 10) und ihr „Tiefend“ (ebd., S. 30) stehen dabei im Gegensatz zur Höhe der Berge, zu denen Ursula und ihr Begleiter aufbrechen (dazu gleich mehr), und zu der Größe, die Martin, den Vater* der Protagonistin, in deren Augen umgab: „Er war Künstler des Lebens, der spielend seine ethische Linie formte und die ihrige mit. Alles war hoch und weit um ihn herum; Kleinlichkeit war ihm verhaßt wie schlechte Luft“ (DWIB, S. 28).

Martin Eisenlohr kennzeichnen genau jene (Welt-)Offenheit und jenes moderne Frauen*bild, die der Figur Mausl fehlen:

⁵¹⁹ Vgl. Thomas Sing: Mund. In: Metzler 2008, S. 239f., hier: S. 239.

Er gab seinen beiden Töchtern Natur als Religion, Sport an Stelle von Ärzten und Offenheit anstatt Familie [...]. Dafür mußten sie lernen, was der Kopf hergab. Drei Sprachen fließend, [...] Maschinenschreiben und Stenographie außerhalb des Berufs verstand sich von selbst. (DWIB, S. 30)⁵²⁰

Und während die eine Figur in ihrem Heim unten im Tal zurückgelassen wird, wird die andere, hier setzt sich die antithetische Organisation der Diegese fort, von der Protagonistin beim inneren und äußeren Aufbruch aus dem „Tiefeland“ im Geiste mitgenommen, gleichsam als ein Kompass für die innere und äußere Reise: Martin Eisenlohr ist „*Richtung und Maß* für seine Töchter [...]; wo sie auch immer getrennt von ihm leben, zitieren sie ihn.“ (DWIB, S. 30, meine Hervorhebung) Folgerichtig wird am Ende der Reise ganz in Martins Sinne, dem „Kleinlichkeit [...] verhaßt“ (DWIB, S. 28) ist, „Größerwerden als Ziel des Zusammenlebens“ (DWIB, S. 147) ausgerufen, ein „Ausverkauf der Kleinlichkeit“ (DWIB, S. 143) und ein „Vertrag von Bignasco“ (DWIB, S. 146), in dessen Namen (der sich auf die Gegend bezieht, in der er geschlossen wird) die englische Übersetzung des Adjektivs „groß“ auftaucht („big“).

5.4 Aufstieg aus dem „Primitivland“ in reinere Gebiete. Zum Weg der Hauptfiguren von unten nach oben

Die Fahrt der Hauptfiguren aus „Die Welt ist blau“ lässt sich, wie gesagt, auf der realistischen Textoberfläche als eine Urlaubsreise lesen, auf einer zweiten Ebene als eine Chiffre für eine innere oder äußere Emigration und auf einer dritten Ebene, um die es nun genauer gehen soll, als eine Metapher für einen inneren Aufstieg in reinere Gebiete.

Die Diegese von „Die Welt ist blau“ ist über eine Dichotomie von „unten“ und „oben“ organisiert: Während „Mausi“ und die anderen noch im Tal weiterleben, entscheiden sich die Hauptfiguren für eine Reise, die nach oben führt, in die Berge. Ihre Fahrt führt von einer Anhöhe zur anderen:

Das Paar macht Halt bei der auf dem *Berg* Hohentwiel (vgl. DWIB, S. 13f.) gelegenen gleichnamigen Festungsrüine, fährt weiter nach Heiligen*berg* (vgl. DWIB, S. 23f.), „über einen großen *Berg* mit Namen Gotthard“ (DWIB, S. 27, meine Hervorhebung) und dessen

⁵²⁰ Der sich hier artikulierende Erwartungsdruck, aber auch die modernen Einstellungen des Vaters* zum Thema gesellschaftliche Teilhabe von Frauen* eröffnen Parallelen zur Erziehung, die Wolff selbst genoss. Denn Wolffs Eltern waren ja davon ausgegangen, dass die Tochter* einmal in die familieneigene Lederfabrik einsteigen werde, hatten sie darum Abitur machen lassen und zu einem naturwissenschaftlichen Studium bewegt, vgl. Heimberg 2005, S. 272f.

„schwindelnden Kehren“ (DWIB, S. 30) zum Hotel Monte Verità (vgl. DWIB, S. 31), das sich im Roman „prunkvoll und beherrschend über See und Hügel *erhebt*“ (ebd., meine Hervorhebung). „Sie sind doch auch *vom Berg oben* [...]?“ (DWIB, S. 43, meine Hervorhebung), wird Peter später gefragt. Der Gasthof, in dem das Paar einkehrt, nachdem es von Ascona wieder losfährt, liegt ebenfalls in der Diegese „*oben*“ (DWIB, S. 138, meine Hervorhebung). Und ganz am Schluss der erzählten Zeit sieht man Ursula und Peter wieder hinaufsteigen [„nach dieser Aussprache gehen sie Arm in Arm *den Berg hinan*.“ (DWIB, S. 149, meine Hervorhebung)].

Die Bewegung, die Ursula und Peter in ihrem Auto und zu Fuß nehmen, beschreibt damit eine aufwärts führende Linie, und, wenn man die Landschaft der Diegese als einen inneren Raum liest [„Kleinlichkeit war ihm verhasst wie schlechte Luft“ (DWIB, S. 28), „Ascona war damals noch ein seelischer Zustand“⁵²¹], eine Abkehr und Befreiung der Seele von der Niedrigkeit, die sie im „Tiefeland“ (DWIB, S. 30) kennengelernt hat. Der Roman kehrt mit seinem modernen, liberalen Paar den geistigen Untiefen von Nazideutschland, über die er ja auch gar nicht erst sprechen will [„von Politik wird nicht geredet“ (DWIB, S. 17)], dem ganzen geistigen Mief von dort buchstäblich den Rücken [„es soll abfallen wie eine faule Schale“ (DWIB, S. 13)] und beschreitet sauberere Wege („man wird sauber“, DWIB, S. 111), verfolgt eine „ethische Linie“ (DWIB, S. 38).

Der Gegensatz zwischen dem „Unten“, wo die Reise von Ursula und Peter beginnt (siehe diegetisches NS-Deutschland als „Tiefeland“), und dem „Oben“, wo sie endet (siehe diegetisches Hotel *Monte Verità* und Aufstieg auf einen diegetischen Berg), wird dabei verknüpft mit der Dichotomie von Hass und Zerstörung im Unten [zusammengedrängt im Bild vom „Schatten, der mit ihnen fährt“ (DWIB, S. 16) und der aus dem diegetischen „Tiefeland“ (DWIB, S. 30) stammt] und Liebe und Freundschaft oben [die als Ideale der Figuren festgehalten werden im „Vertrag von Bignasco“ (DWIB, S. 146), der in den diegetischen Bergen aufgesetzt wird].

„Freundschaft“ (DWIB, S. 146, ebd., S. 147) ist das zentrale Wort im Vertrag der Hauptfiguren und auch im ganzen Text „Die Welt ist blau“, der sich um die Freundschaft beziehungsweise Liebe des Figurenpaares im Zentrum dreht. Hinter dem „Vertrag“ steht die kleine Gedankenspielerei und Träumerei des Romans darüber, wie eine „andere“ Art des

⁵²¹ Victoria Wolff, zitiert nach Heimberg 2010, S. 172.

Zusammenlebens aussehen sollte und müsste, worum es *eigentlich* im Umgang zwischen Menschen gehen sollte.

Das Textelement eines „Vertrags“, dem es um „die Richtlinien unserer Freundschaft“ (DWIB, S. 146) geht und der „Entwicklung zum *Menschlichen*; Größerwerden als Ziel des *Zusammenlebens*“ (DWIB, S. 147, meine Hervorhebungen) fordert, ist nicht zu denken und wäre nicht vorhanden in dem ja nicht zufällig 1933 angesiedelten Roman ohne die Bezugs- und Hintergrundfolie der in Deutschland damals gerade begangenen Untaten, des Hasses und der verbalen wie körperlichen Gewalt, die die Rechten verkörperten, der gesellschaftlichen Spaltung, die sie vorantrieben. Das Textelement des „Vertrags von Bignasco“ ist eine *Reaktion* des Romans auf Hetze, Spaltung, Marginalisierung und Verfolgung im gerade installierten NS-Regime, darauf haben bereits Rezensent*innen von Wolffs Text nach dessen Wiederauflage richtig hingewiesen.⁵²²

(Der Pakt könne als Appell „zu einem offenen, verständnis- und respektvollen, toleranten, freundschaftlichen, humanitären und friedvollen Umgang miteinander verstanden werden.“,⁵²³ schreibt etwa Heimberg, als ein „Aufruf zur Humanität“,⁵²⁴ heißt es bei Puschak. Hochweis sieht ebenfalls „die humanistischen Punkte des 'Vertrags' [...] als Appell: Trotz der finsternen Zeiten, die in Deutschland angebrochen sind, sollte jeder seinen Teil zu einer menschlichen Welt beitragen.“,⁵²⁵ heißt es bei ihr. Heimberg macht außerdem auf die im „Vertrag von Bignasco“ enthaltene „Anspielung auf die im Oktober 1925 in Locarno abgehaltene internationale Friedenskonferenz“⁵²⁶ aufmerksam und auf „das für den Abschluss der 'Locarno-Verträge' entscheidende Gespräch [...] zwischen dem deutschen Reichskanzler [...] und dem französischen Außenminister [...] in [...] Ascona“.⁵²⁷)

Als Inbegriff des Reinsten und Höchsten gilt im Christen- wie im Judentum die Liebe (in dreifacher Besetzung als Liebe zu Gott, zum Nächsten und zu sich selbst). In dieser Funktion, also als Verkörperung eines Höchsten und Reinsten, wird das Thema Liebe in „Die Welt ist blau“ installiert, und „Gast in der Heimat“ wird dies wiederholen und ausbauen.

Der Roman „Die Welt ist blau“ lässt seine Figur Ursula sagen: „[W]enn wir das alles wirklich befolgt haben“ (DWIB, S. 148), gemeint sind die Punkte aus dem aufgesetzten „Vertrag“, „sind wir *Engel* und keine Menschen mehr“ (ebd., meine Hervorhebung). „Die *Liebe* zu ihr

⁵²² Vgl. Puschak 2008, o. S. Vgl. Heimberg 2010, S. 180f. Vgl. Hochweis 2008, o. S.

⁵²³ Heimberg 2010, S. 181.

⁵²⁴ Puschak 2008, o. S.

⁵²⁵ Hochweis 2008, o. S.

⁵²⁶ Heimberg 2010, S. 180.

⁵²⁷ Ebd.

war auf eine *göttliche Weise* in ihm eingebrannt.“ (DWIB, S. 14, meine Hervorhebungen), heißt es über Peter. Ihn stellt der Text „oben“ (ebd., meine Hervorhebung) auf einen *Berg*, als er „einen jener *Augenblicke der Offenbarung* seines unentrinnbaren Schicksals [fühlt], das ihm *Ursula als Erfüllung* sandte. Solche Momente sind ohne Willkür und bedürfen nicht der *Kirche*.“ (Ebd., meine Hervorhebungen) Beim Frühstück der Liebenden werden „Kaffee und Tee [...] zum *sakralen Gebräu*. Brot und Marmelade zu *Kultgeräten*.“ (DWIB, S. 17, meine Hervorhebungen) Puschak macht zudem auf die „Heiligsprechung“⁵²⁸ des von den Figuren aufgesetzten Vertrags aufmerksam: „Wenn wir uns je einmal heiraten sollten, [...] wird dieser Vertrag [...] als Andacht vorgelesen werden“ (DWIB, S. 148), lässt der Roman Peter sagen. Auf ihrem Weg nach oben widmen sich die Hauptfiguren die ganze Zeit entweder dem Leben *in* ihrer Liebe oder der Arbeit *an* ihrer Liebe:

„Er verspricht sich, gut und richtig an Ursulas und an seinem Gefühl zu *arbeiten*.“ (DWIB, S. 49, meine Hervorhebung) „Wir müssen nun ganz neu *mit festen Schritten* und mit einem klaren Blick *weitermarschieren*, wenn wir *vorwärts wollen*.“ (DWIB, S. 137, meine Hervorhebungen) „Wenn wir uns nur bemühen, es einzuhalten, haben wir schon ein schönes Stück *menschlicher Arbeit* geleistet.“ (DWIB, S. 149, meine Hervorhebung) Ursulas und Peters Beziehung muss sich bewähren und wird getestet mit dem (in mehrfacher Hinsicht) als Verführer konzipierten Reuchlin und den Avancen von Gabriele Schilling (vgl. DWIB, S. 50-54, ebd., S. 75, ebd., S. 113-115), wie auch Puschak und Heimberg hervorheben,⁵²⁹ und sie muss sich abarbeiten an den Themen Eifersucht und Freiheit, an Peters „Lektion, die das Vertrauensverhältnis der beiden schwer belastet“⁵³⁰, wie es bei Hochweis mit Blick auf die fingierte Verhaftung am Romanende heißt.

Der konstante Weg nach oben, der die Romanhandlung einfasst, verweist auf den Topos eines Gehens in Richtung Gott, vom Roman wird dieser Weg in Richtung Gott verstanden als Annäherung an eine reine, das heißt: pure und ideale, Liebe [was mit der nicht zu Ende erzählten, sondern in der Bewegung eingefangenen Bergwanderung aus der finalen Szene als ein unendliches Unterfangen charakterisiert wird („wenn wir das alles wirklich befolgt haben, sind wir Engel und keine Menschen mehr“, DWIB, S. 148)].

Die letzten Endes gegen die Nazis und ihre Gewalt gerichtete Gedankenfigur, dass Liebe göttliches Gebot und Ausdruck göttlichen Wirkens, des Höchsten und Reinsten und eine

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Vgl. Puschak 2008, o. S. Vgl. Heimberg 2010, S. 174-176.

⁵³⁰ Hochweis 2008, o. S.

Kirche sei (siehe die weiter oben aufgelisteten Textbelege), formuliert nach „Die Welt ist blau“ der Roman „Gast in der Heimat“ noch einmal, wenn er die Figur Jonathan sagen lässt: „Ihr werdet den Hauch des Göttlichen spüren, der die umschwebt, *die von der Welt abrücken*, weil sie *in wahrer Liebe* leben. Es sind Wenige, jedesmal aber sind es *Gläubige*.“ (GIDH, S. 33, meine Hervorhebungen) Die, die Liebe besäßen, würden „immer *größer sein* als die Kummernisse“ (ebd., meine Hervorhebung) die sie bedrohten. Als Erwiderung auf den Größenwahn der Nazis und ihr Übermachtgefühl sagt „Gast in der Heimat“: „*Liebe ist größer als das Volk und Heimat und Nation. Liebe ist das ewig Göttliche*, die Ur-Allmacht“ (GIDH, S. 34, meine Hervorhebung, siehe Punkt 4.3.5 und 4.3.6). Es ist, als würden dem Redner aus „Gast in der Heimat“ die Liebenden Ursula und Peter vor Augen stehen: Denn als zwei, „die von der Welt abrücken, weil sie in wahrer Liebe leben“ (GIDH, S. 33), und die „den Hauch des Göttlichen spüren“ (ebd.), sind bereits diese beiden konzipiert, der Text lässt sie nach dem Aufsetzen ihres Vertrags jedem Haus den Rücken kehren [„sie schlagen [...] einen felsigen Fußpfad ein, der vom Hause aus [...] auf den Berg führt (DWIB, S. 144)], er schickt die Liebenden „Arm in Arm“ (DWIB, S. 149) dann weiter nach oben, um sie schließlich jenseits der „Erde“ (DWIB, S. 150) zu verorten.

Wer liebt, wandle auf höheren Wegen, die in seelisch reine Gebiete führen, nach oben, näher zu Gott, weg von den geistigen und seelischen Niederungen eines „Tief- und Primitivlandes“ (vgl. DWIB, S. 30), das als der Platz der NS-Ideologie und des NS-konformen Handelns anzusehen sei, so der Roman auf *einer* seiner Ebenen.

In der jugendlichen, kindlichen und gleichsam naiven Sprache, in die „Die Welt ist blau“ gebracht ist (und die die Sprache der von Wolffs Text als jung und frisch charakterisierten Reflektorfigur Ursula ist), projiziert der Roman das Thema Reinheit, um das es ihm bei seinem Liebesmotiv (auf *einer* seiner Textebenen) geht, zusätzlich auf die narrativ-sprachliche Ebene; in der kindlich-jugendlichen Sprache hallt noch einmal entfernt die metaphorische Kopplung von Goldenem Zeitalter und Kindlichkeit wider, die in „Mädchen wohin“ und „Eine Frau hat Mut“ installiert worden war (siehe Punkt 2.3.4 und 3.5).

„Sie müssen mit Ihrer kleinen Person *die Front des sauberen Lebens* verstärken.“ (DWA, S. 209f., meine Hervorhebung), wird einer vor den Nazis geflohenen jungen Frau* in der Diegese von Wolffs Roman „Das weiße Abendkleid“ gesagt werden. „Sie müssen ans Leben glauben, Mädchen! [...] Sonst geben Sie den *anderen* recht.“ (Ebd., S. 209, meine Hervorhebung) (Auf wen sich die „anderen“ beziehen, wird allerdings nicht direkt

ausgesprochen.) Dass es eine „Front des sauberen Lebens“ gebe jenseits des Drecks und der Zerstörung, die die Nazis verbreiteten und verkörperten, und dieses „saubere Leben“ verteidigt und gelebt werden müsse, ist eine Gedankenfigur, die auch im Roman „Die Welt ist blau“ mitschwingt: da man „sauber“ (DWIB, S. 111) werde, wenn man der Reflektorfigur zuhört, ihr Weg durch „klare Luft“ (DWIB, S. 25) und „morgendliche[] Sauberkeit“ (DWIB, S. 145) führt, die Hauptfiguren an Liebe und Freundschaft arbeiten (DWIB, S.49, ebd., S. 149), an sauberen Unternehmen also, und die Protagonistin lebensfroh und frei durch einen See schwimmt (vgl. DWIB, S. 108f.), was eben auch als eine Metapher für eine Reinigung fungiert.

Die Protagonistin will ja außerdem, dass „die Welt blau ist, auch wenn sie grau scheint“ (DWIB, S. 147), dass sich also das hässlich-schmutzige und traurige Grau (das eine*n im diegetischen Nazideutschland umfassen halten kann) verwandeln möge in ein sauberes, freies Himmels- oder Wasserblau (durch inneres und/ oder äußeres Weggehen von jenem düsteren Ort). Die Bläue, durch die sich Peter und Ursula bewegen (ihre „Welt ist blau“, sie fahren „ins Blaue“, DWIB, S. 5), ist dabei vom Roman als Bild für einen Urlaub erstens, als Metapher für ein Einschlagen neuer Wege zweitens sowie als Bild für Reinheit und Göttliches⁵³¹ drittens verwendet, während Grau in der zitierten Passage des Textes bildhaft für ein Verschwinden von Energien, Hoffnung, Freude, Vitalität und Persönlichkeit steht⁵³² (und vom Roman dem Leben im diegetischen NS-Deutschland zugeordnet wird, in dem die graue Maus Mausi lebt). Peter lässt der Text über die Welt, durch die er und Ursula gehen, und über den Erzählraum, den „Die Welt ist blau“ eröffnet, sagen – und zwar in Richtung der Figur Ursula wie (über den Kopf von Peter und Ursula hinweg) in Richtung der Leute von damals, die vielleicht dankbar waren für eine Möglichkeit des Eskapismus: „Hier ist die Welt *blau*, Liebling, wundervoll blau, auch wenn sie *schmutzig ist*.“ (DWIB, S. 148, meine Hervorhebungen)

⁵³¹ Stephanie Waldow: Blau. In: Metzler 2008, S. 47f., hier: S. 48.

⁵³² Vgl.: Gerhard Kurz: Grau. In: ebd., S. 137f., hier: S. 137.

5.5 Andere Fahrten, andere Reisen. Ein Blick auf Intertextualitätssignale

Der Roman installiert verschiedene Intertextualitätssignale, die sein Reisemotiv an solche Reisen, Wanderschaften und Fahrten aus der Literatur anschließen, die in den jeweiligen Texten als Bildmodi dienen für einen seelischen und/ oder geistigen und/ oder ethischen Aufstieg ihrer Figuren.

Da wären zum Beispiel diejenigen Intertextualitätssignale, die auf Nietzsches „Zarathustra“ verweisen: Ursula und Peter sind Bergsteiger*innen, wenn sie am Ende die Häuser hinter sich lassen und „einen felsigen Fußpfad ein[schlagen], der vom Hause aus [...] auf den Berg führt“ (DWIB, S. 144). Wege, die von den (gedanklichen) Behausungen anderer Menschen wegführen, schlägt auch Nietzsches Zarathustra ein: Er „[steigt] auf den höchsten Bergen“,⁵³³ um zu den diegetischen Menschen zu sprechen, muss er erst einmal „das Gebirge abwärts[gehen]“ (ASZ, S. 5). Zarathustras „Übermensch“ will den Menschen „überwinden“ (ASZ, S. 7) und etwas schaffen, das über ihn „*hinaus*[weisen]“ (ebd.) soll, die Figuren aus „Die Welt ist blau“ lässt der Roman kontinuierlich *nach oben* gehen, und in ihrem Vertrag festhalten, „Freundschaft“ sei „das *Mittel zum Übermenschen*“ (DWIB, S. 147, meine Hervorhebungen), „§ 4: ein bißchen Nietzsche“ (ebd.). Mit Nietzsche wird ein von der radikalen Rechten seit Ende des Ersten Weltkriegs vereinnahmter Autor⁵³⁴ aufgegriffen, jener hässlichen Deutung, die die Rechten von Nietzsches Figur des „Übermenschen“ vornahmen, wird dabei überschrieben, Nietzsche für den Moment des Zitierens dem Griff der Rechten entrissen. In der Deutung des Begriffs vom „Übermenschen“ wird dabei noch einmal jene Gedankenfigur formuliert, die bereits an anderen Stellen begegnete: Groß und göttlich mache den Menschen nur das Leben von Liebe, das sei der Weg, der in Richtung Überwindung der menschlichen Niedrigkeit führe.

Als weitere Intertextualitätssignale sind in „Die Welt ist blau“ Verweise auf die Gattung der Robinsonade installiert: „Sind sie [Peter und Ursula, TW] nicht [...] Robinson und Robinsona?“ (DWIB, S. 77) „Man muß nur ein Fahrzeug haben und den Mut dazu, den Dingen zu entfliehen, um sich auf eine *Insel* der Menschlichkeit zu retten.“ (DWIB, S. 78, meine Hervorhebung) Die Gattung der Robinsonade steht bekanntlich oft in „Zusammenhang

⁵³³ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Köln 2005, S. 30. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „ASZ“ verwendet.

⁵³⁴ Vgl. Steven E. Aschheim (Übers. Klaus Laermann): Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Stuttgart u.a. 1996, S. 252-272.

mit moralischen Absichten und Elementen der Utopie-Tradition“.⁵³⁵ Und solche Punkte tauchen auch in „Die Welt ist blau“ auf, denn die Figuren wollen sich ja dorthin retten, wo „*Menschlichkeit*“ (DWIB, S. 78, meine Hervorhebung) herrscht. „Freundschaft“ (DWIB, S. 146, ebd., S. 147), „Liebe“ (DWIB, S. 137, ebd., S. 145), das „Menschliche[]“ (DWIB, S. 147, vgl. DWIB, S. 28): das sind die Ziele und Ideale der Hauptfiguren. Das Syntagma „Insel der Menschlichkeit“ fungiert erstens als Beschreibung des von ihrer Liebesbeziehung geschaffenen Raumes, denn in ihrer Liebe füreinander finden die Figuren Genügen und können sie alles andere vergessen, leben sie auf einer Insel (vgl. DWIB, S. 77f.), und zweitens als Beschreibung des diegetischen Asconas, wo Gemeinschaft und gesellschaftliche Diversität herrschen (siehe Punkt 5.6). (In einem anderen Text von Wolff taucht eine solche Verknüpfung ebenfalls auf, dort expliziter: „Ascona, Insel in Europa“, lautet der Titel eines 1931 in der Neckar-Zeitung veröffentlichten Artikels von Wolff, in dem dann das Bild von einem „großen Kreis anregender Menschen“⁵³⁶ installiert ist, „die hier [in Ascona, TW] *Insel* spielen“⁵³⁷ würden.) Mit der Sehnsucht nach einer „Insel der Menschlichkeit“ (DWIB, S. 78) reagiert „Die Welt ist blau“ erneut auf die Unmenschlichkeit im außerdiegetischen Deutschland.

Ursulas und Peters Reise wird daneben mit Versatzstücken aus mittelalterlichen Gattungen in einen Dialog gebracht, die um die Realisation ethischen Handelns kreisen. Wenn zum Beispiel über Peter gesagt wird, er könne eine „Tarnkappe [...] über seine Augen ziehen“ (DWIB, S. 77), zumindest metaphorisch, wird Wolffs Figur in Verbindung gebracht mit dem Ritter Siegfried und damit mit dem Protagonisten aus der Gattung der Heldensage, der ja „Idealtypus des Adelskriegers, Repräsentant seiner Gesellschaftsschicht und Träger ihrer eth. Ideale“⁵³⁸ ist. Außerdem wird spielerisch auf den Frauendienst im Minnesang verwiesen, wenn es über Peter heißt: „Mit Toggenburg-Minne umwarb er Ursula Eisenlohr, die nie zuvor diese Art Ehrfurcht zu spüren bekam.“ (DWIB, S. 15) Im Frauendienst wird bekanntlich „ein fiktives Dienstverhältnis zu einer Frau gestaltet, das zwar auf Belohnung durch Liebesgunst abzielt, aber als hoffnungslos dargestellt wird, da die Frau zu einem unerreichbaren Ideal emporstilisiert ist.“⁵³⁹ „Diese Idealität entrückt sie dem Werbenden, der jedoch durch diesen

⁵³⁵ Vgl. Axel Dunker: Robinsonade. In: Lamping 2009, S. 622-626, hier: S. 622. Vgl. Thomas Schölderle: Geschichte der Utopie. Eine Einführung. Köln u.a. 2012, S. 98-104.

⁵³⁶ Victoria Wolff, zitiert nach Heimberg 2005, S. 278.

⁵³⁷ Ebd., meine Hervorhebung.

⁵³⁸ Jürgen Kühnel: Heldensage. In: Metzler 1990, S. 195f., hier: S. 195.

⁵³⁹ Günther Schweikle: Minnesang. In: ebd., S. 306-308, hier: S. 306.

nimmer erlahmenden Minnedienst eth. geläutert und geadelt wird“.⁵⁴⁰ Und so, wie sich ein ausziehender Ritter im Artusroman auf seiner Reise in einer Reihe von Prüfungen als Repräsentant höfischer Tugenden beweisen muss,⁵⁴¹ muss sich auch auf der zweigeteilten Wegstrecke, die Wolffs Roman Ursula und Peter zurücklegen lässt [„Wir beginnen doch mit dem zweiten Abschnitt unserer Freundschaft“ (DWIB, S. 143)], und zwar mit einem Auto, das wiederholt mit einem Pferd verglichen wird [„Sie ziehen den Silbergrauen aus seinem Stall“ (DWIB, S. 77)], ihre Liebe in mehreren Proben bewähren. Der Dialog mit dem Mittelalter wird in die räumliche Ebene projiziert, wenn die Hauptfiguren auf ihrer Reise die mittelalterliche Festung Hohentwiel (vgl. DWIB, S. 13-15) und ein namenlos bleibendes „mittelalterliches Städtchen“ (DWIB, S. 23) passieren. Auch diese beiden, die nach idealer Freundschaft, Liebe und Gemeinschaft streben, befinden sich, so der Subtext aller auf die mittelalterlichen Gattungen verweisenden Passagen, auf einer sittlichen Mission, nach Ansicht des Textes, und eben nicht (nur) im Urlaub.

Und wieder ist der Gedanke, dass Liebe, Freundschaft, Gemeinschaft diejenigen Unternehmen seien, die den Menschen adeln und erhöhen würden, eine auf der Subebene installierte Replik des Textes auf Erniedrigung, Ausschluss und Misshandlung von Menschen und den faschistischen Größenwahn, die im gerade errichteten Nazideutschland tobten. Und wie im Fall der Einbettung und spezifischen Deutung des „Übermenschen“-Begriffs von Nietzsche wird mit der Einbettung von Elementen aus der mittelalterlichen Kultur gerade solches Textmaterial hineingeholt und produktiv gemacht, das von den Nazis für ihre Zwecke vereinnahmt wurde,⁵⁴² werden also Texte, an denen sich die Nazis vergriffen, jenen entrissen und deren hässliche Deutung des Materials für den Moment überschrieben. [„Man wird sauber“ (DWIB, S. 111), „es soll abfallen wie eine faule Schale“ (DWIB, S. 13), „wir wollen es vergessen“ (DWIB, S. 30).]

Im Rahmen der Narration von der Fahrt und Reise der Hauptfiguren aus „Die Welt ist blau“ sind des Weiteren Intertextualitätssignale gesetzt, die auf solche Wegstrecken verweisen, die in der Gattung des Bildungsromans ins Zentrum gestellt werden und dort als Sinnbilder für eine Weiterentwicklung der Persönlichkeit fungieren: Den Brief, den die Protagonistin von „Die Welt ist blau“ unterwegs dem Vater* schreibt, lässt der Roman zum Beispiel aussehen

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ Vgl. Axel Dunker: Abenteuerroman. In: Lamping 2009, S. 1-8, hier: S. 3. Vgl. W. Walliczek: Artus (Arthur), Artussage, Artusromane. In: Lexikon Literatur des Mittelalters, Bd. 1: Themen und Gattungen. Stuttgart u.a. 2002, S. 28-31, hier: S. 28.

⁵⁴² Vgl. Gordon Wolnik: Mittelalter und NS-Politik. Mittelalterbilder in den Print-, Ton- und Bildmedien des Dritten Reiches, phil. Diss. Münster 2004, S. 33-89.

wie die „Fetzen, die *Wanderburschen* auf dem Postamt nach Hause sudeln“ (DWIB, S. 42, meine Hervorhebung), und wenn die Heldin als „Wanderbursche[]“ (ebd.) charakterisiert wird, weist Wolffs Text sie als eine Verwandte von ausschreitenden (männlichen*), jungen Helden des Entwicklungsromans aus – wie etwa Goethes Wilhelm aus „*Wilhelm Meisters Wanderjahre*“ (meine Hervorhebung). Die in „Die Welt ist blau“ angetretene Reise ist außerdem, ganz wie die in der Gattung des Bildungsromans präsentierte Wegstrecke,⁵⁴³ als eine Reise der Hauptfigur zum eigenen Ich gestaltet: „Es ist schön, sich selbst in allen Nebenpfaden zu entdecken“ (DWIB, S. 15), lässt der Roman Ursula sagen, sie spüre, „wie sehr sie gerade jetzt im Werden ist“ (DWIB, S. 6).

Eine Entfaltung der Persönlichkeit war in Nazideutschland nicht möglich, das ist *ein* Thema in „Gast in der Heimat“ (siehe Punkt 4.4). Wenn man sich aus Deutschland in die Schweiz rettet, könnte Leben und Entfaltung aber vielleicht sozusagen noch einmal weitergehen, so „Gast in der Heimat“ sehr optimistisch. Diese Gedankenfigur ist bereits in „Die Welt ist blau“ angelegt und knüpft sich dort an das mit Fahrten aus Bildungsromanen in einen Dialog gesetzte Reisemotiv und noch einmal an die Metapher von einem Schwimmen im weiten See:

Dann springt sie mit großen, weiten Sätzen ins Wasser. Ihre braunen Arme schimmern durch die grünblaue Flut, ihre Nase, die sich klein und frech über dem Wasser erhebt, schnuppert beseligt die Welt. [...] Ursula wirft sich froh den Wellen entgegen, lässt sich von ihnen und von dem Bewußtsein tragen, daß das Leben *ein herrlich weiter Raum sei, der wert ist, ausgefüllt zu werden*. (DWIB, S. 108f., meine Hervorhebung)

⁵⁴³ Vgl. Jacobs 2009, S. 56.

5.6 Eine „andere“ Art, miteinander zu leben. Antithetische Anordnungen auf der topografischen Ebene der Diegese

Das Ascona der außerdiegetischen Welt galt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als ein Ort, an dem mit alternativen Lebensweisen experimentiert werden konnte:⁵⁴⁴ Seit der Jahrhundertwende seien, so Thomas Blubacher, „die exzentrischen Mitglieder der europäischen Boheme“⁵⁴⁵ in den Ort gekommen, „angelockt vom Geist der Utopie“.⁵⁴⁶ Auf dem Monte Verità von Ascona hatten zu Beginn des 20. Jahrhunderts der aus Belgien stammende Industriellensohn* Henri Oedenkoven und die Pianistin und Feministin Ida Hofmann eine „lebensreformerische Siedlung sowie ein vegetarisch und naturistisch ausgerichtetes Naturheilsanatorium“⁵⁴⁷ gegründet. „Gemeinsam mit einer kleinen Schar getreuer AnhängerInnen“,⁵⁴⁸ schreibt Heimberg, hätten sie versucht, „mit einem einfachen, naturverbundenen Lebensstil, Genossenschaftswesen, Gemeinbesitz, Frauenemanzipation und 'freier Liebe' ein Gegenmodell zur herrschenden Kultur und Gesellschaft der Zeit zu schaffen“.⁵⁴⁹ Vom „bescheidenen Fischerdorf“⁵⁵⁰ stieg der kleine Ort Ende der 1920er Jahre „zum begehrten Domizil der damaligen Prominenz aus Kunst, Wirtschaft und Adel auf[]“.⁵⁵¹ Und mit dem Jahr 1933, so Heimberg weiter, habe „der Strom der Emigranten nach Ascona ein[gesetzt]“,⁵⁵² das mehr und mehr zum Künstlerdorf wurde⁵⁵³ und „zum Zentrum vor allem deutscher und italienischer ExilantInnen“,⁵⁵⁴ die sich angesprochen gefühlt hätten vom Nachruhm des Monte Verità.

Die von „Die Welt ist blau“ in die Diegese gesetzten Ortsmarken „Ascona“ (vgl. DWIB, S. 31) und Hotel Monte Verità (vgl. ebd.) werden wegen dieser Geschichte und dieses Images des außerdiegetischen Asconas und des außerdiegetischen Hotels Monte Verità als metaphorische Klammern installiert für die Suche von Text und Figuren nach anderen,

⁵⁴⁴ Vgl. Thomas Blubacher: *Frei und inspiriert. Sehnsuchtsorte der Dichter, Denker, Künstler und Aussteiger. Ascona, Attersee, Capri, Bali, St. Moritz, Hiddensee*. München 2013, S. 10. Für die Quelle wird im weiteren Verlauf der Kurztitel „Blubacher 2013“ verwendet.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Heimberg 2010, S. 164.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 163.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Robert Landmann: *Ascona – Monte Verità*. Frankfurt a.M. u.a. 1979, S. 236.

⁵⁵³ Vgl. Blubacher 2013, S. 22.

⁵⁵⁴ Heimberg 2008 (2), S. 243.

besseren Formen des (Zusammen-)Lebens, um die es auf *einer* Ebene des Romans geht. Es geht im Reisemotiv des Textes nicht einfach *nur* um eine Urlaubsreise.

Das diegetische Ascona wird vom Roman mit skizzenhaften Umrissen einer vom Leben im diegetischen Nazideutschland verschiedenen, einer „anderen“ Gesellschaft und „anderen“ Form des Zusammenlebens versehen.

Das geschieht zum Beispiel über die Metapher der Buntheit, die als Leitmotiv ans diegetische Ascona geknüpft wird: Dort herrscht „ein buntes Kommen und Gehen von Frauen in Hosen und Männern in Blusen, deren Farben wetteifern mit der Buntheit des abendlichen Himmels und den gelben, grünen und roten Tränklein auf den Tischen.“ (DWIB, S. 38) „Da gibt es Leute in den buntesten Kostümen; [...] Männer in Lufthemden wandeln unter roten Sonnenschirmen“ (DWIB, S. 32), Ursula und Peter tragen „grüne Brillen auf der Nase wie alle“ (DWIB, S. 38).

Diese Farbenvielfalt ist nicht *nur* als ein Bild für Leichtigkeit und Heiterkeit an einem Urlaubsort eingesetzt und ist nicht *nur* Ausdruck einer gelösten Stimmung, die die Figuren mit ihrer Kleiderwahl zum Ausdruck bringen, die Farbenvielfalt im diegetischen Ascona ist zudem als der Gegensatz zum uniformen Braun der Nazis vom Roman installiert und fungiert dabei als eine Metapher für gesellschaftliche Diversität. Denn die Vielfalt der Farben korrespondiert mit einer Infragestellung gängiger Geschlechterbilder [„Frauen in Hosen und Männer[] in Blusen“ (ebd.)], und die Gruppe aus Figuren im Ascona der dargestellten Welt ist international zusammengesetzt und versammelt unterschiedlichste kulturelle Wurzeln und Lebensentwürfe: Ursula und Peter lernen in der kurzen Zeit ihres Aufenthalts unter anderem eine extrovertierte Deutsche kennen (vgl. DWIB, S. 36), eine schüchterne Mexikanerin (vgl. DWIB, S. 99), einen fortwährend Pfeife rauchenden Engländer (vgl. DWIB, S. 61, ebd., S. 101), einen Schweizer Maler (vgl. DWIB, S. 61f.), ein aus deutscher Provinz stammendes Ehepaar mit sächsischem Akzent (vgl. DWIB, S. 61), einen französischen Koch (vgl. DWIB, S. 143) und eine Kellnerin namens Fede (vgl. DWIB, S. 38), der Name ist wohl eine Kurzform des italienischen Namens Federica.⁵⁵⁵

Im Ascona der dargestellten Welt ist man außerdem liberal und modern, Konventionen, die Ursula aus ihrer Heimat kennt, sind aufgehoben: „Ich kann mich doch nicht einfach zu einem

⁵⁵⁵ Im Café Verbano des außerdiegetischen Asconas, in dem Künstler*innen und Literat*innen zusammenkamen, die sich im Ort angesiedelt hatten, und in dem auch Wolff verkehrte, arbeitete ebenfalls eine junge Frau* mit Namen Fede (vgl. Heimberg 2010, S. 170f.), das nur als interessantes Detail am Rande.

fremden Herren in den Wagen setzen', sagt Ursula mehr mit dem Mund als mit dem Herzen. 'Solche städtischen Gesetze gelten hier überhaupt nicht', sagt er“ (DWIB, S. 40).

Das diegetische Ascona wird vom Text als ein (Sehnsuchts-)Ort entworfen, an dem es so ganz anders zugeht als im gerade installierten Nazideutschland, auch hinsichtlich der Stimmung, denn im diegetischen Ascona lässt der Roman Heiterkeit und Lebensfreude unter den Menschen herrschen, und man lebt dort in enger Gemeinschaft:

Sie reden und lachen und lästern und grüßen hin und her; jeder scheint jeden zu kennen. [...] Durch dieses Getriebe in der engen Gasse hupen sich Autos einen Weg. Bisweilen halten sie, winken, lachen, grüßen und weichen erst, wenn das Gedränge zu toll geworden. (DWIB, S. 38f.)

Dem faschistischen Familienmodell im Haus von Mausi wird in der Diegese die „*Familie* Hotel“ (DWIB, S. 37, meine Hervorhebung) und „Ausflug*s*familie“ (DWIB, S. 62, meine Hervorhebung) als provisorische Heimat (von Emigrierten und Reisenden) gegenübergestellt. Auf die antithetische Beziehung der beiden diegetischen Schauplätze „Mausis Heim“ und „Hotel Monte Verità“ wird noch einmal vom Text verwiesen, wenn es heißt: Der Nebenaufgang des Hotels „duftet nicht nach Küche“ (DWIB, S. 33) – anders als der Eingang im Haus der spießigen Mausi, wo der Geruch nach Maggi ja bereits im Vorgarten in der Luft liegt (vgl. DWIB, S. 10). Die Strukturierung des Figurentableaus über Gestalten, die einander antithetisch zugeordnet sind, (siehe Punkt 5.3) korrespondiert mit einer Organisation der Raumebene über diegetische Orte, die antithetisch aufeinander Bezug nehmen.

Auf der Subebene installiert der Roman dabei den Kommentar, dass man in Ascona ein Gemeinschaftsgefühl habe erfahren können, das als vorübergehendes Gefühl eines neuen, vagen Beheimatetseins als (nicht gleichwertiger) Ersatz für eine verlorene räumliche Heimat habe fungieren können:

Das Lächeln, das Ursula von einer fremden Frau* im Hotel geschenkt wird, lässt der Roman seine Protagonistin nämlich als „eine Art Heimat im fremden Land“ (DWIB, S. 35) empfinden. Damit ist skizzenhaft in „Die Welt ist blau“ ein Gedanke vorformuliert, den später ein 1971 in der Madame erschienener Text von Wolff aussprechen wird: Die Menschen in Ascona hätten alle „ein Stück von sich“⁵⁵⁶ gegeben, „weil man, vertrieben von der Heimat, dankbar war, eine *Ersatzexistenz* gefunden zu haben.“⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Victoria Wolff, zitiert nach Heimberg 2010, S. 172.

⁵⁵⁷ Ebd., meine Hervorhebung.

Im Schauplatz Hotel treffen sich Urlaubs- und Emigrationsthema, da er auf der einen Seite derjenige Ort ist, an dem man bei Ferien unterkommt, und auf der anderen Seite als Transit-Ort für eine bloß provisorische Heimat steht.

6. Schluss

6.1 Zusammenfassung

Ich möchte an dieser Stelle einige der Ergebnisse der Untersuchung noch einmal nennen. (Die Eckdaten der Handlung von jedem der vier vergessenen Romane und deren Publikationsdaten werden dabei jeweils zu Beginn aus Gründen der Leser*innenfreundlichkeit ein weiteres Mal in Erinnerung gerufen.)

„Eine Frau hat Mut“, erschienen im September '33 bei Zsolnay und angesiedelt zwischen Frühjahr '32 und Anfang Januar '33, erzählt vor der Hintergrundfolie der Weltwirtschaftskrise von dem gesellschaftlichen Abstieg einer dreiköpfigen Familie aus vormals großbürgerlichen Kreisen und davon, wie die Ehefrau* und Mutter* als ungelernte Verkäuferin ins Erwerbsleben einsteigt. Während sich die Protagonistin in den neuen Verhältnissen behaupten kann, steigt der Ehemann* auf der Karriereleiter immer weiter ab, am Ende verlässt er die Familie. Die Schauplätze der Handlung sind Frankfurt und Köln.

Der Umzug in eine kleinere Wohnung, verbunden mit einem Gang zum Fahrstuhl, der nach unten fährt, und einem Einzug im anderen Haus eine Etage tiefer, inszenieren einen Abstieg der vormals bürgerlichen Schicht, für die der Jurist Thomas und seine Frau* stehen. Der Umzug versinnbildlicht außerdem einen Koordinatenwechsel in der Arbeitswelt und einen Koordinatenwechsel in der Geschlechterwelt – und eine Notwendigkeit zur Umorientierung in der Diegese. Der Erzählstrang um den Wohnungswechsel wird ganz an den Anfang des Romans gesetzt, „Umzug“ ist das allererste Wort im Text, die Figuren werden damit direkt in eine Welt geworfen, in der gefühlt von jetzt auf gleich nichts mehr stabil und so wie gestern und alles in Bewegung geraten ist. So wird das Lebensgefühl am Ende der Weimarer Republik und in der Wirtschaftskrise gedeutet vom Roman. Für Auf- und Umbruch, das Gefühl, dass alles in Bewegung gerät, stehen metaphorisch auch die Umzugswagen, die vor dem Haus der Hauptfiguren stehen, und die Packer, die innen im Haus alles einräumen. Aber Thomas, gezeichnet vom Roman als ein Bürger von gestern, ein Mann* einer alten Welt, kann nicht Schritt halten mit den Veränderungen seiner Umwelt. Sybille ist entworfen als eine fiktive „Neuen Frau“ Weimars: Sie steigt ein ins Erwerbsleben und auf an ihrem Arbeitsplatz, erkämpft sich neue Möglichkeiten. Thomas bleibt zurück und läuft am Ende als ein Desintegrierter heraus aus der dargestellten Welt.

Anhand dieser Figur gestaltet der Roman, dass die Erwerbstätigkeit von modernen Frauen* mitunter auf den Widerstand von bürgerlich sozialisierten Männern* gestoßen sei, die sich von dem Zuwachs an Autonomie aufseiten der Frauen* und der zusätzlichen Konkurrenz auf dem Arbeitsmarkt bedroht und belastet gefühlt hätten. Thomas erlebt eine Ego-Krise, als er die alte Rolle des Alleinernährers verliert und Zeuge wird, wie seine Frau* Sybille im Erwerbsleben, *seiner* vermeintlichen Domäne, schnell Fuß fasst und vorwärtskommt. In kurzer Zeit geht es für sie hinauf in den fünften Stock des Warenhauses, in dem sie arbeitet, dort verhandelt sie mit Vorgesetzten über die Bedingungen der Beförderung, die sie erhalten hat.

Thomas dagegen kommt nicht mit – mit Sybille nicht, mit der Modernität und Progressivität nicht, für die sie in der Konzeption des Romans steht, und mit dem Tempo nicht, in dem sich seine Arbeitswelt verändert hat. Noch nach dem Umzug steuert er das alte (geistige) Zuhause an, das er zu seiner Überraschung verschlossen findet, ein Sinnbild für seine ganze Problemlage. Und immer wieder treffen ihn die Leser*innen schlafend an – Thomas verschläft die Zeitenwende. An seinem neuen Arbeitsplatz trifft er verspätet ein, auch das ist als eine Metapher für seine Problemlage verwendet, das kostet ihn den neuen Job: In einer an tayloristischen Prinzipien orientierten und von Entlassungen geprägten Arbeitswelt, in der die Daumenschrauben für die kleinen Angestellten, zu denen Thomas jetzt zählt, angezogen waren, dürfe man sich eine „Verschnaufpause“, die sich die Figur meint, gönnen zu dürfen, nun einmal nicht erlauben, meint der Roman.

Thomas Lucka, der frühere Jurist und Banksyndikus, ist ein Verwandter der „bürgerlichen Ruinen“⁵⁵⁸ aus Siegfried Kracauers Buch „Die Angestellten“, die ihre „Innenarchitektur“⁵⁵⁹ verloren hätten. Auch Thomas versucht am Umzugstag, das zu überwachen, was vom „Wrack seines Haushalts“ (EFHM, S. 9) übriggeblieben ist, und will am neuen Wohnort alles wieder identisch aufbauen.

Ein neues Familienmodell, in dem der Mann* die Rolle des Caregivers übernimmt, während die Frau* den Lebensunterhalt verdient, ist für ihn nicht denkbar, wird aber, verbalisiert über einen Jungen* am Ende des Romans, als eine Möglichkeit in den Raum und den Leser*innen als Alternative vors innere Auge gestellt. Sie lässt sich nach Ansicht des Textes aber nur irgendwo „außen“ (EFHM, S. 278), jenseits einer von bürgerlichen Anschauungen noch irgendwie geprägten Welt, leben.

⁵⁵⁸ Kracauer 1981, S. 57.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 88.

Doch Sybilles Eintritt in die Welt der Angestellten ist keineswegs nur positiv besetzt im Text; im diegetischen Schauplatz Warenhaus, in dem sie arbeitet und das dem Roman auch als ein Bildraum für eine kapitalistische Arbeits- und Konsumwelt dient, werden immer wieder gesellschaftskritische Schlaglichter auf die damalige Zeit geworfen. Im diegetischen Warenhaus respektive vom Taylorismus geprägten Kapitalismus lässt der Roman Versachlichung, Entfremdung und soziale Kälte herrschen. Der Text macht hier wiederholt Bilder produktiv, in denen die beschäftigten Figuren Gegenständen oder Maschinen angenähert oder zu Zahlen werden, der Mensch solle wohl eigentlich vom Taylorismus möglichst abgeschafft werden und interessiere nicht mehr, und der Roman gestaltet, an die Bildsprache von Marx anknüpfend, den Gedanken, dass der Körper, von der Wirtschaft, in der die Figuren leben, als Teil einer Verfügungsmasse begriffen, gleichsam anderen gehöre. In der Verkaufstätigkeit von Sybille schwingt zugleich der Verkauf der Arbeitskraft mit. Auch Thomas wird auf seinem Weg nach unten zum Verkäufer, seiner eigenen Arbeitskraft wie der wechselnden Artikel, die er anbietet, muss aber, auch das Sinnbild seiner neuen inneren Obdachlosigkeit, von Tür zu Tür ziehen und als Hausierer um die Existenz kämpfen, dabei letzten Endes auch immer (vergeblich) um gesellschaftlichen Einlass bittend. Thomas steht leitmotivisch vor verschlossenen Türen, während sich für Sybille leitmotivisch Türen öffnen. „Eine Frau hat Mut“ meint, dass die Narrative von der Demokratie des Konsums und von den Aufstiegschancen für jede*n im Kapitalismus nicht stimmen würden; er ordnet jenen Erzählstrang, der den kontinuierlichen Aufstieg von Sybille schildert, in strenger Symmetrie parallel zu jenem Erzählstrang an, der einen kontinuierlichen Abstieg von Thomas nachverfolgt. In diese beiden Stränge ist die Struktur der Handlung aufgeteilt. In dem Maße, wie es für die eine Figur hinaufgeht und sich Möglichkeiten auftun, schließen sich für die andere, die nicht mithalten können mit den Anforderungen, alle Türen und Optionen nacheinander und geht es mental und beruflich stetig abwärts – bis sie ganz aus der diegetischen Gesellschaft geschieden wird. Denn der vielschichtig besetzte Abgang von Thomas lässt sich auch lesen als ein vom Roman als brutal gewertetes Ausscheiden derer im Kapitalismus, die nicht mehr im Verwertungszusammenhang integriert werden können, für sie gehe es aus der Gesellschaft in ein Abseits und Nirgendwo, meint der Text. Thomas Lucka ist in dieser Hinsicht ein Verwandter des später auf der literarischen Bühne erscheinenden Willi Lomans aus Millers „Death of a Salesman“. Wie der Großteil der neusachlichen Literatur ist auch „Eine Frau hat Mut“ aus linker Perspektive verfasst. Die Titelfigur beweist aus Sicht des

Romans auch insofern Mut, als sie sich den harten Verhältnissen ihrer Arbeitswelt aussetzt.

Seine Diegese bevölkert der Roman mit lauter Figuren, die erschöpft und/ oder krank aussehen, und Sybille und Thomas kippen beide beinahe beziehungsweise tatsächlich um. Die Gesellschaft der späten Weimarer Republik wird damit als eine erschöpfte charakterisiert und die damalige Arbeitswelt, unter anderem von Taylorismus und Wirtschaftskrise geprägt, als eine viele überfordernde.

In verschiedenen Wiederholungen wird das Bild von einem nur ganz kleinen Leben und von wenig bis keiner Lebensfreude variiert, das Weihnachtsfest erleben die Hauptfiguren gar nicht, es liegt in einer narrativen Leerstelle, eingezwängt zwischen zwei Arbeitstage, im Warenhaus befindet sich das ganze Leben einer Angestellten in einem kleinen Garderobenschrank, der ihr zugeteilt ist, und auf der anderen Skala dieser als bedrückend charakterisierten Welt der „kleinen Leute“, die sich nur um die Arbeit oder die Sorge um den Arbeitsplatzverlust drehe, installiert der Text die Fettleibigkeit von wenigen Mächtigen, die der Roman als Karikaturen entwirft. Als ein Gegenraum zu einer als roh, entfremdend und überfordernd porträtierten Arbeitswelt wird die Metapher der Kindheit installiert. Sie wird als Topos eines (verlorenen) Goldenen Zeitalters zitiert und steht in der Diegese für ein nicht entfremdetes und nicht korrumpiertes (Zusammen-)Sein.

Der Text skizziert mittels des mit einem Hammer und vernichtender Verachtung ausgerüsteten Nachbarn der zwei Hauptfiguren seine Gesellschaft als eine, die Ressentiments und Aggressionen hervorbringe. Thomas läßt seinen Frust daheim bei seiner Frau* ab und verhält sich ihr gegenüber passiv-aggressiv, am Ende wendet er sich von ihr ab, auch in dieser Weise läßt sich sein Abgang lesen, in der Diegese hören Figuren den Satz, dass Frauen* den Männern* die letzten Arbeitsplätze wegnähmen. Die Trennung des Paares dient dem Roman als Metapher für eine aus seiner Sicht gespaltene oder von Spaltung bedrohte Gesellschaft. Thomas wird außerdem auf seinem Weg nach unten von seinem neuen Chef ein Teufelspakt angeboten, den er nicht eingeht, aber der Text formuliert mit den vielen namen- und gesichtslosen Verzeifelten, die Thomas' Boss aufsuchen, nicht zuletzt die These, dass Abstiegs- und Existenzängste verführbar machen, und entwirft anhand einer Straßenszene, in der aufgestaute Aggression in einer Männer*gruppe zu eskalieren droht, eine gesellschaftliche Stimmung, die aufgeheizt ist.

Der Roman „Mädchen wohin?“, ab Mai '32 in Fortsetzung in der Kölnischen Zeitung gedruckt, erschien im Frühjahr '33 bei Zsolnay und ist angesiedelt zwischen den Frühjahren

1929 und 1932. Die 18-jährige Titelfigur, Barbara Warenkamp, verabschiedet sich von den bürgerlichen Bekannten und Verwandten in der Heimatstadt in der Provinz, bereitet ihren Umzug in die Großstadt (München) vor und nimmt dort ein Studium auf. Die Heiratsavancen eines Bekannten, der den Jahren nach den Eltern nahesteht, weist sie zurück, Barbara möchte vorerst nicht heiraten. Studienbegleitend beginnt sie bald, als Journalistin zu arbeiten, sie lernt einen Künstler kennen, mit dem sie eine Affäre beginnt, ihr Studienabschluss wird ein Erfolg, und man ermutigt sie zu einer wissenschaftlichen Laufbahn. Doch die Hauptfigur sehnt sich zurück nach der Kindheit und ihrem Freund aus Kindheitstagen und will mit ihm im weit entfernten Ausland leben, wohin der andere nach ihrem Weggang gezogen war. Als sie erfährt, dass der Freund nicht mehr am Leben ist, bricht sie zusammen. Der Roman greift aus dem Zeitgeschehen 1918 bis 1933 und aus den Diskursen dieser Jahre den Typus und Topos einer „Neuen Frau“ Weimars heraus und entwirft eine eigene Interpretation und literarische Variante dieses Typus' und Topos'.

Der Wohnungsumzug als erste Transitionsmetapher und die Adoleszenz als zweite sowie die zu Leitmotiven werdenden Ausflüge und Erkundungen mit dem Auto können zunächst als Bilder für Umbruch, Aufbruchsstimmung und Energie gelesen werden, die der Roman mit seiner fiktiven Variante einer „Neuen Frau“ Weimars verknüpft. Barbara Warenkamp steht zu Beginn für solche damaligen jungen Frauen*, die mit ihren Lebensentwürfen traditionelle „Werte“ und Rollenbilder verabschiedeten und neue (soziale) Räume für sich erkundeten. Einer modernen „Neuen Frau“ scheinen (!) nun die Welt und alle Optionen offenzustehen: Dieser Gedanke wird im Roman unter Aktivierung von Bildern auf der räumlichen Ebene transportiert, mit all den Fahrten und Bewegungen, mit Barbaras Wechsel zwischen Männern* (dem Künstler, dem Heiratskandidaten, dem Jugendfreund), sozialen Rollen und Handlungsorten, dem Umzugs-, Reise- und Autofahrtenmotiv.

Und indem der Text eine traditionell von männlichen* Protagonisten besetzte literarische Gattung, die des Bildungsromans, zum Ort des Erzählens einer *weiblichen** Individuation macht, der Roman lässt sich nämlich als ein Entwicklungsroman lesen und wird auch über Intertextualitätssignale dort verortet, macht er seine Form zum Echoraum eines Griffs nach vormals Männern* vorbehaltenen Bereichen, den Barbara unternimmt.

Der Typus der „Neuen Frau“ grenze sich von den Ansichten und Erwartungen der „Alten“, der Elterngeneration, ab: Diese Abgrenzung projiziert der Roman in die räumliche Ebene, wenn er seine Protagonistin zunächst aus dem Haus der Eltern, dann aus dem Haus einer als

Mutter*figur auftretenden Vermieterin ausziehen und schließlich eine eigene Wohnung beziehen lässt. Er verknüpft dies außerdem mit dem Bild einer Befreiung seiner Figur vor einem internalisierten, wertenden Blick der Mütter*. Dass das erste neue Zimmer zunächst in einem fremden Stil eingerichtet ist, dem der älteren Vermieterin, steht sinnbildlich für das Gefühl der Protagonistin, in einem fremden Rahmen leben zu sollen, den die Alten vorgegeben haben. Die „Neue Frau“ Weimars sei aber eine, die den sozialen und gesellschaftlichen Raum, in dem sie sich bewegt, selber und neu definiert, und eine, die Platz für das Ausleben der *eigenen* Persönlichkeit schaffen, sich entfalten will, diese Deutungen formuliert der Roman unter Einsatz des Bilds vom Umorganisieren der Zimmereinrichtung, zu dem er seine Protagonistin schreiten lässt.

Die Figur des Sandkastenfreunds, die im Roman angelegt ist als Verkörperung einer Vergangenheit, und genauer: einer Vergangenheit, die für Frauen* restriktive Rollen vorsah, denn den Freund aus Kindheitstagen lässt der Text entsprechende Rollenerwartungen an die Protagonistin herantragen, stirbt auf der Bildebene des Romans durch die ständige Zurückweisung, die er von der sich distanzierenden Protagonistin erfährt. In diesem Bild einer Ermordung einer Vergangenheit bündelt der Text die emanzipatorischen Stoßrichtungen, die er seiner literarischen „Neuen Frau“ beigibt (die anders als die diegetischen Mütter* studiert, schreibt, keine Ehe anvisiert, alleine wohnt, ihre Sexualität in einer Beziehung, die über keinen festen Rahmen verfügt, auslebt).

Das Figurentableau organisiert der Text streng antithetisch, auf der einen Seite lässt er Barbara stehen, mit der Frische und Neuheit leitmotivisch verbunden werden, auf der anderen Seite fast alle anderen, eine diegetische Mehrheitsgesellschaft, die der Roman in verschiedenen Varianten mit dem Attribut „alt“ verknüpft. Und er lässt seine Protagonistin ihren Weg weg von der Mehrheit und dem, was früher galt, alleine gehen, ist der Meinung, die „Neuen Frauen“ hätten sich gegen den Strom bewegt: Denn weder lässt der Text in seiner Diegese feministische Begleiter*innen auftreten noch überhaupt andere Frauen*figuren mehr als nur Randpositionen in der Diegese bekleiden; in seiner dargestellten Welt tauchen andere Frauen* nur als absolute Nebenfiguren auf. Wer als Frau* studierte und/ oder als Journalistin arbeitete, habe sich durch eine von Männern* dominierte Welt bewegt, lautet der Gedanke dahinter.

Doch der Roman lässt seine Titelfigur von ihren progressiven, feministischen und emanzipatorischen Haltungen immer wieder abweichen, sie vertritt, in Entsprechung zum

Bild einer an ihr noch wie eine Kette hängenden Vergangenheit, auch antimoderne und antiliberale Positionen und Ressentiments und nimmt feministische Positionen ebenfalls punktuell immer wieder zurück. Die „Neue Frau“ wird in Wolffs Bildungsroman also nicht kritiklos als Ikone, sondern als (Denk-)Figur porträtiert, die für einen ersten Aufbruch stehe (mit dem Wohnungsumzug zu Beginn wird ein Bild für einen Aufbruch ja ins Zentrum gerückt). Die Frage nach dem Wohin, die der Titel von Wolffs Text aufwirft, sei mit Blick auf die Frauen*frage, glaubt er, aber nicht entschieden. Der Roman denkt mit dem inszenierten Rückfall seiner Hauptfigur in alte Denkweisen und Ansichten auch darüber nach, ob nicht womöglich ein Rollback drohe nach den feministischen Vorstößen.

Mit der Figur des Bürgers Wolfegger, der Bilanz zieht und sieht, dass er sich, was die Erwartungen an seinen Lebensabend betrifft, verschätzt hat, und der demnächst abtreten wird, taucht bereits eine mit dem abtretenden Bürger Thomas Lucka verwandte Figur auf, die ihre Zeit ebenfalls nicht (mehr) versteht oder beherrscht, und mit Wolfegger die Frage im Roman, woran sich die bürgerlich aufgewachsenen Teile der jungen Generation festhalten sollen, wenn Ideale ihrer bürgerlichen Eltern, Bildung, Fleiß, Geist, Disziplin, in Zeiten der Wirtschaftskrise und einer sich gewandelten Arbeitswelt nicht mehr automatisch zu Erfolg und Sicherheit und einer stabilen Berufsbiografie führen. Mit der Figur Barbara Warenkamp will der Text auch jenen ein Gesicht verleihen, die sich auf dem Arbeitsmarkt überflüssig fühlten und einer unsicheren Zukunft entgegensahen.

Auf formaler Textebene wiederholt sich das Thema einer Halt- und Orientierungslosigkeit in der Abwesenheit einer kommentierenden Erzähler*innenstimme und ihre Ersetzung durch ein Erzählen im vorwiegend dramatischen Modus, in einem in verschiedene Themenstränge zerfallenden Plot, der kein Zentrum mehr hat, und in dessen Zulaufen auf einen Schluss, der offenlässt, wo und wie es mit der Protagonistin weitergeht. Die Kindheit, zu der Barbara mit der geplanten Flucht zu ihrem Sandkastenfreund eigentlich zurückkehren will, wird vom Text, wie dann noch einmal in „Eine Frau hat Mut“, als ein Gegenraum zu einer in mehrfacher Hinsicht (über-)fordernden diegetischen Gegenwart und als Projektionsfläche für die Sehnsucht der Hauptfigur nach einem irgendwie anderen Leben inszeniert.

In dem Roman „Gast in der Heimat“, im Herbst '35 bei Querido erschienen und zwischen 1918 und Sommer 1933 spielend, steht das Ende Weimars im Fokus. Der Text porträtiert anhand einer namenlosen Kleinstadt und aus Sicht einer fiktiven deutsch-jüdischen Familie aus dem Großbürgertum das Erstarken der völkischen Ideologie, die wachsende

gesellschaftliche Isolierung der Jüd*innen, erste antisemitische Gesetze und den Beginn der Verfolgung politischer Gegner*innen. Die Protagonistin, Claudia Martell, treibt am Ende des Romans, im Frühjahr '33, die Emigration in die Schweiz voran. Dorthin zieht sie mit ihren zwei Kindern, ihr Mann* folgt etwas später.

Fehlende Sicht, ständiges Sitzen (statt eines Agierens und Organisierens) und fortwährendes Schweigen tauchen anfangs als Leitmotive auf. Alarmsignale verschiedener Art durchziehen die dargestellte Welt, werden jedoch erst einmal nicht gesehen oder gehört. Der 1. April '33 wird in diesem Zusammenhang vom Roman als eine Zäsur aufgefasst. Mithilfe einer zunächst elliptischen Erzählstruktur, in der radikalisierte Antisemitismus aus der Diegese von den Figuren fast ganz ausgeblendet oder verleugnet und die NS-Bewegung fast unsichtbar bleibt, der dann am 1. April in der dargestellten Welt eine plötzliche Präsenz vieler organisierter Nazis gegenübergestellt wird, inszeniert der Text Schock und Überraschung, die seinem Eindruck nach manche erlebten, als die auf Jüd*innenhass getrimmten NS-Trupps sich vor Geschäften, Büros und Praxen postierten und den Eintritt verwehrten. Wolffs Text macht ab diesem Tag der Diegese Metaphern produktiv, die Angst und Instabilität umschreiben und an die Wohnstätten der Figuren gekoppelt werden, jene Schauplätze, die einmal für Sicherheit und Heimat standen.

Als weiteres Schockerlebnis wird vom Roman das Miterleben von Verhaftungen im März '33 charakterisiert. Die Hoffnung auf eine Besserung der Lage sieht der Text ab dieser Phase nicht mehr, der als allegorische Figur angelegte Linke Karl Müller, der die Verschleppten repräsentiert, wird mit Attributen einer sommerlichen Zeit in Verbindung gebracht, die nun für alle Verfolgten und Stigmatisierten aus der dargestellten Welt verschwindet. Sie sind fortan von Kälte umgeben, das Bild taucht jetzt leitmotivisch auf, daneben ein Feuer, das eine Zerstörung der Heimat und eine wachsende Bedrohungslage ins Bild setzt. Mit einer zwischen den diegetischen Jahren 1927 und '33 installierten Abfolge von juristischen Fällen, die der Roman zugleich als lange Abfolge von *Sünden*fällen anlegt, wird der Gesellschaft in der Phase des Endes von Weimar ein Verlust des moralischen Kompasses attestiert und die Verwandlung Deutschlands in einen Unrechtsstaat in eine Bildfolge gefasst. Das Syntagma im Romantitel, „Gast in der Heimat“, zitiert einen Punkt aus dem NS-Programm und meint im Text eine Marginalisierung der Jüd*innen im einstigen Heimatland ebenso wie den Status, den die Verfolgten in den Ländern besitzen sollten, in die sie mit dem Ende Weimars zu flüchten begannen.

Die männliche* Hauptfigur, Helmuth Martell, wie Thomas Lucka aus „Eine Frau hat Mut“ ein Jurist, animiert in der Diegese lange weiter zu einem Kampf, mit dem zumindest die Würde verteidigt werden soll. Mit energetischen Frauen*figuren wie seiner Cousine Lisbeth, die bei Nazis die Freilassung ihres Bruders* bewirkt, und Helmuths Schwester* Hedwig, die zum Kampf bläst, während ihr Mann* schon resigniert, wird vom Roman an die Handlungsmöglichkeiten und -macht appelliert und dem Rollenbild der passiven Frau*, die den Hintergrund von aktiven Männern* verwaltet, ein anderes Ideal entgegengehalten. Der Aufruf zu mehr „Mut“, der den Angestelltenroman „Eine Frau hat Mut“ mitprägte, hallt auch im Namen Helmuth Martell wider. Man erlebt dann mit, wie Helmuth Martell die Kräfte verliert, doch wo jener Anwalt, stellvertretend für alle zum Schweigen gebrachten Ankläger*innen, nicht mehr spricht, wird der Roman, der das begangene Unrecht, interpretierend und mit eigenen Mitteln kommentierend, rekapituliert, zum Ankläger und literarischen Erinnerungsspeicher.

(Nächsten-)Liebe und Freundschaft werden nach Ansicht des Romans nun zu etwas Politischem: da sie den Zerstörungsplänen der Nazis, der Spaltung der Gesellschaft, die sie beabsichtigten, zuwiderliefen. Liebe und Freundschaft verwirklichen sich in dem Zusammenschluss des Juden Helmuth und der Nichtjüdin Claudia, deren Ehe allen Angriffen von außen trotzt, sowie in dem Zusammenschluss ihrer beiden Familien – und später im schweizerischen Exil in der Freundschaft zwischen der deutschen Erzählerin und einer russischen Emigrantin. Diese Freundschaft bildet mit ihrer Solidarität unter zwei Frauen* außerdem die Antithese zu jener Konkurrenz, die in der Diegese von „Eine Frau hat Mut“ unter den Verkäuferinnen im Warenhaus herrschte.

Als Bilder, die Geistferne der nazistischen Bewegung und Ideologie inszenieren, können die Räume Wald, Keller und „Tiefeland“ (GIDH, S. 165) gelesen werden, in die sich in der Diegese jene, die sich den Nazis anschlossen, begaben. Für den Roman sind außerdem die NS-Frauen nicht bloß als die von einer misogynen Männer*bewegung Beiseitegeschobenen zu denken, sie hätten vielmehr beim Aufbau von Nazideutschland als Täterinnen mitgewirkt: sei es über die Aktivität in den entstehenden NS-Frauenorganisationen, über die Einflussnahme auf die mit mehr Handlungsspielraum ausgestatteten männlichen* Partner und/oder über die politisch-ideologische Einwirkung auf eine jüngere Generation. Dass die linientreuen Frauen* auch die Isolation der Jüd*innen aktiv mit vorantrieben, wird mittels der von weiblichen* Figuren vorangetriebenen Kontaktabbrüche im Text betont, Aufkündigungen

der Freundschaft mit Helmuth und seiner Frau* durchziehen die zweite Hälfte des Romans als wiederkehrende Handlungsmomente in dem Maße, wie sich in der ersten noch ahnungslose Feiern der deutsch-jüdischen Familie durch den Handlungsraum zogen.

Zwar herrschte unter den Nazis Größenwahn, der Text porträtiert aber die, die sich auf die Seite der Faschist*innen schlugen, als Menschen von in Wahrheit geringem Format, unter anderem mittels sprechender Namen, und er zeichnet den, der die antisemitische Beleidigung im Mund führt, als einen, der volltrunken, würdelos und blind auf dem Boden liegt.

Motive aus dem Themenkomplex „gesellschaftliche und feministische Emanzipation“, die in „Mädchen wohin?“ und „Eine Frau hat Mut“ begegneten, werden zu Beginn von „Gast in der Heimat“ ebenfalls installiert, laufen dann aber ins Leere, eine Erzählstruktur, die erstens als Ausdrucksmittel für die Inszenierung eines antifeministischen Rollbacks im bürgerlichen Zeitgeist gelesen und in den ersten Monaten des diegetischen Jahres '33 dann auch zweitens darauf bezogen werden kann, dass feministische Energien in dem sich aufbauenden NS-Regime schnell erstickt wurden. Die Emigration wird in diesem Zusammenhang vom Roman als eine Chance begriffen: Im Exil könne eine Frau*, so die an dieser Stelle sehr optimistische Botschaft von „Gast in der Heimat“, der von den kommenden, drastischen Gefahren im Ausland noch nichts weiß, aus restriktiven Rollenmustern noch einmal ausbrechen, könnten neue Rollen erprobt, neue Formen des Zusammenseins gelebt werden, und an die Aufbruchsstimmung, die nach Ansicht von Wolffs Texten einmal in der Weimarer Republik herrschte (man denke an das Motiv des Umzugs in „Mädchen wohin?“ und in „Eine Frau hat Mut“, mit dem ein neues Leben für die moderne Frau* in den Diegesen eingeläutet schien), könne noch einmal angeknüpft werden.

Bei dem Roman „Die Welt ist blau“, der in Paul Zsolnays Bibliothek zeitgenössischer Werke im März '34 publiziert wurde und in der Neuen Zürcher Zeitung ab August '33 vorab in Fortsetzung gedruckt worden war, handelt es sich bei oberflächlicher Betrachtung um einen Urlaubsroman: Ein junges Paar, Ursula Eisenlohr und Peter Mack, fahren im Sommer mit dem Auto in die Schweiz. Dort lassen sie sich im Hotel Monte Verità in Ascona nieder, lernen verschiedene Leute kennen, unternehmen Ausflüge und am Ende eine Bergwanderung in einem in der Nähe gelegenen Ort.

In diesem im Sommer des Jahres 1933 spielenden Roman zieht sich gleichwohl eine Bezugnahme auf den Untergang Weimars durch den gesamten Text, wenngleich der thematische Bezug zum Ende Weimars einen wesentlich geringeren Umfang einnimmt als

dann in „Gast in der Heimat“. Viele derjenigen Bilder und Gedankenfiguren, die in „Gast in der Heimat“ zum Thema Untergang Weimars voll ausgearbeitet begegnen, sind in „Die Welt ist blau“ skizzenhaft vorformuliert und in Ansätzen oder Bruchstücken da. Der Text gehört also deshalb mit in diese Untersuchung hinein, weil in ihm Reaktionen auf den Untergang Weimars doch vorhanden sind und man diese Bedeutungsschicht nicht einfach aus einem Roman herausstreichen darf, und weil sich die Entstehung und Entwicklung von politischen Textelementen, die im Vordergrund von „Gast in der Heimat“ installiert sind, nachverfolgen lassen, wenn man diesen Roman vergleichend neben den früheren, „Die Welt ist blau“, stellt. Die Amalgamierung von Urlaubs- und Emigrationsthema, die in „Gast in der Heimat“ in Figurenreden begegnet, begegnet in „Die Welt ist blau“ im Motiv der Reise, die die beiden Hauptfiguren unternehmen, bei ihr werden gezielte Anspielungen auf eine Flucht aus Nazideutschland gesetzt, mit denen signalisiert wird, dass diese Fahrt auch (nicht nur!) als eine Chiffre für eine Emigration lesbar ist. Der Roman „Die Welt ist blau“ ist wie kein anderer aus dem Frühwerk Wolffs über eine Schichtung von Bedeutungsebenen gekennzeichnet. Die politische Bedeutungsebene zieht sich dabei als eine Subschicht durch den gesamten Text. Das Bild von einem „Schatten, der mit ihnen fährt“ (DWIB, S. 16), markiert, dass das, was im gerade installierten Nazideutschland vor sich ging, als eine Bezugsfolie in den Text, der von einer Fahrt zweier Figuren (in die Schweiz) erzählt, hineinwirkt. Der Roman, der um die Arbeit der Hauptfiguren an ihrer Liebes- und Freundschaftsbeziehung kreist und in dem am Ende vom Paar ein Vertrag aufgesetzt wird, der wieder um Freundschaft kreist, *reagiert* auf gesellschaftliche Spaltung, Marginalisierung, Hetze und psychische und physische Gewalt, die in Deutschland tobten. Dieser nur diffus als „Schatten“ (DWIB, S. 16) präsente Hintergrund bestimmt den Aufbau, die Handlung und die sprachliche Struktur des Romans mit.

Denn als Replik auf den Größenwahn der Nazis, auf ihr Ideal vom arischen Herrenmenschen und auf ihre Gewalt und Zerstörung ruft „Die Welt ist blau“ Freundschaft und Liebe als diejenigen Umgangsweisen aus, die Menschen in Wahrheit groß machen und näher zu Gott führen würden: In einer lokal streng von unten nach oben führenden Bewegung lässt der Roman den Weg seiner beiden Liebenden aus einem „Tiefland“ (DWIB, S. 30) und „Primitivland“ (ebd.), die als die Orte der faschistischen Ideologie gezeichnet werden (mittels der Figur Mausl, die als Verkörperung des nazistischen Frauenideals angelegt ist und dort unten wohnt), in die Anhöhen von Gebirgen führen und mit einem Hinaufschreiten auf einen

Berg, das als Topos für ein Gehen in Richtung Gott fungiert, enden. In der kindlich-jugendlichen Sprache des Romans (die diejenige der jungen Reflektorfigur Ursula ist) hallt noch einmal der Topos einer gedanklichen Zusammenlegung von Kindheit und Goldenem Zeitalter wider, der bereits in „Eine Frau hat Mut“ und „Mädchen wohin“ begegnete: Der Roman will durch reine Gebiete fahren, die sich vom Schmutz, der im Zuge des Erstarkens der Rechten Raum gewann, abwenden. Entsprechende Bilder (von Schmutz versus Sauberkeit) sind im Text installiert. Und die Fahrt der Hauptfiguren ist immer auch als ein geistig-seelisch-ethischer Aufstieg, als eine innere Bewegung also, angelegt. Als Inbegriff des Reinsten und Höchsten gilt im Christen- wie im Judentum die Liebe (in dreifacher Besetzung als Liebe zu Gott, zum Nächsten und zu sich selbst). In dieser Funktion, also als Verkörperung eines Höchsten und Reinsten, wird das Thema Liebe in „Die Welt ist blau“ installiert, und „Gast in der Heimat“ wird dies wieder aufgreifen.

Sowohl das Figurentableau als auch die diegetische Raumstruktur sind streng antithetisch aufgebaut. Unten im diegetischen „Tiefeland“ (DWIB, S. 30) (dem diegetischen Nazideutschland) wohnt die Figur, die das faschistische Frauenideal verkörpert, von ihr bewegt sich die Protagonistin in ihrem Auto weg, die ins Räumliche des Textes projizierte Distanzierung und Abkehr von einem antifeministischen Denken und Handeln, die in „Mädchen wohin“ bei der Wegfahrt der Protagonistin von ihrem antifeministischen Jugendfreund angelegt war, wird in „Die Welt ist blau“ wiederholt, wenn die Protagonistin jenes Textes nun ihrerseits von einer antifeministischen Jugendfreundin fortfährt. Die weibliche* Hauptfigur wird noch einmal, nach den Figuren Barbara Warenkamp (aus „Mädchen wohin“) und Sybille Lucka (aus „Eine Frau hat Mut“) mit den Attributen einer „Neuen Frau“ Weimarer Prägung ausgestattet. Und als Gegenbilder zu dem statischen Bereich, in dem sich die Frauen*figur aus dem Tal aufhält, ihrem Heim nämlich, sind die Fahrten der Protagonistin gesetzt und ihr Schwimmen in einem weiten See, das sie zum Gegenteil einer schönen weiblichen* Wasserleiche macht, die im Text als Metapher für die einengende und misogyne Rolle fungiert, die die Nazis für Frauen* vorsahen: Mausli hat sich selber abgeschafft und vollkommen untergeordnet, während Ursula noch einmal eine Frauen*figur ist, die selbstbewusst die Welt erobert. Das Motiv der Autofahrt, das bereits in „Mädchen wohin?“ feministische Stoßrichtung besaß und für Freiheit, Aufbruch und Modernität stand, wird in „Die Welt ist blau“ ein weiteres Mal in dieser Funktion installiert: Den gesamten Text durchzieht nun mit der Autoreise eine Vorwärtsbewegung, die die

feministische und gegen die Nazis gerichtete Stoßrichtung, die auf der politischen Textebene installiert ist, motivisch bündelt.

Als Gegenraum zum (faschistischen) „Tiefland“ (DWIB, S. 30) und „Primitivland“ (ebd.) der Diegese ist im Roman das diegetische Ascona entworfen. Mit dem Setzen der Ortsmarke „Ascona“ ruft der Text zunächst einmal ein den Leser*innen von damals bekanntes Image auf: Ascona galt als Ort, an dem mit alternativen Gesellschaftsentwürfen experimentiert werden konnte, und war Anziehungspunkt für Künstler*innen und die Bohème. Das diegetische Ascona aus „Die Welt ist blau“ ist als ein Ort entworfen, der bunt, multikulturell und gesellschaftlich modern ist und an dem Gemeinschaft und Heiterkeit herrschen: Er bildet damit auf der diegetischen Raumbene das Gegenteil zu der engen Welt, in der die Jugendfreundin aus dem Tal lebt (einer Welt, die sich um Kinder, Küche und Ehemann* dreht), außerdem mit seiner Diversität und Multikulturalität versinnbildlichen Farbenvielfalt das Gegenteil zum uniformen Braun des als Schatten präsenten diegetischen Nazideutschlands und mit seiner Heiterkeit und Liberalität das Gegenteil zu dem die Lebenskräfte und -freude tilgenden Grau (DWIB, S. 147) der diegetischen faschistischen Ideologie.

6.2 Summary. Translation by Lanna Bertrand

At this point, I would like to mention some of the results of the investigation one more time. (The key data of the plot of each of the four forgotten novels and their publication dates will be recalled at the beginning for the sake of reader* friendliness).

„Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“), published in September of 1933 by Zsolnay, where the action takes place between spring of 1932 and the beginning of January of 1933, tells us a story about the social decline of a family of three from former upper middle-class circles against the backdrop of the global economic crisis and how the wife* and mother* starts working as an unskilled saleswoman. While the protagonist can assert herself in the new circumstances, her husband* continues to descend the career ladder and in the end leaves the family. The action takes place in Frankfurt and Cologne.

Moving into a smaller flat, connected with a corridor to the lift that goes down, as well as moving into the other house one floor below, depict a descent of the formerly bourgeois class, which is represented by the lawyer Thomas and his wife*. Moving also symbolises a change of coordinates in the world of work and a change of coordinates in the world of gender, as well as a need for reorientation. The narrative thread about the flat changing is placed at the very beginning of the novel. „Moving“ is the very first word that appears in the text. The characters are thrown directly into a world in which, from now on, nothing is stable anymore, like it was yesterday, and everything is in motion.

This is how the novel interprets the attitude to life at the end of the Weimar Republic and during the economic crisis. Moving vans parked in front of the main characters' house and the packers who pack everything in order to take it away from the house also stand metaphorically for new beginnings and upheavals, and evoke the feeling that everything is in motion. But Thomas, shown by the novel as a citizen of yesterday, a man* from the old world, cannot keep up with the changes in his environment. Sybille is created as a fictional “New Woman” of the Weimar Republic: She enters the world of work and climbs the career ladder at her workplace, fighting for new opportunities. Thomas is left behind as a relative of the „bourgeois ruins”⁵⁶⁰ from Kracauer's text „Die Angestellten“ („The Employees“), and in the end, he walks out of the depicted world as a disintegrated person.

⁵⁶⁰ Kracauer 1981, p. 57.

The novel uses this character to show that the employment of modern women* sometimes met resistance from bourgeois socialised men* who felt threatened and burdened by the increase in women's* autonomy and the additional competition on the labour market. Thomas experiences an ego crisis, when he loses his old role of the sole breadwinner of the family, and witnesses how his wife* Sybille quickly gains a foothold and makes progress in her working life, which was supposed to be his domain. In a short period of time, she goes up to the fifth floor of the department store, where she works, and there she negotiates with superiors about the terms of the promotion she has received.

Thomas, on the other hand, cannot keep up – neither with Sybille and the modernity and progressiveness she stands for in the conception of the novel, nor with the speed at which his world of work has changed. Even after moving, he heads for his old (spiritual) home, which, to his surprise, he finds locked. This is a symbol for all of his problems. And over and over again, the readers find him asleep – Thomas overslept the turning point. He arrives late at his new workplace, which is also used as a metaphor for his problematic situation. To his astonishment, he loses his job for the second time as a result of the faux-pas: In a world of work that is based on Taylorist principles and characterised redundancies, small employees, among whom Thomas now counts, cannot allow themselves „to have a rest“, which the character thinks he is allowed to take, according to the text. Thomas Lucka, the former lawyer and bank counsel, is a relative of the „bourgeois ruins“⁵⁶¹ from Siegfried Kracauer's book „Die Angestellten“ („The Employees“), who lost their „interior design“⁵⁶². On moving day, Thomas also tries to keep an eye on what is left of the „wreck of his household“ and wants to rebuild everything identically at the new place of residence.

A new family model, in which the man* takes on the role of caregiver while the woman* earns a living, is not conceivable for him, but it becomes verbalised by a boy* at the end of the novel, and is expressed as a possibility and presented as an alternative to the reader. According to the text, however, it can only be lived somewhere „outside“ (EFHM, p. 278), beyond a world that is still somehow shaped by bourgeois attitudes. The text locates the alternative family model outside the gates of Sybille and Thomas' city and thus, outside their world.

But Sybille's entry into the world of employees is by no means only a positive one in the text. In the diegetic setting of the department store, where she works and which serves as an image

⁵⁶¹ Ibid.

⁵⁶² Ibid., p. 88.

of a capitalist world of work and consumption, socially critical highlights are repeatedly thrown onto the present. In the diegetic department store or capitalism shaped by Taylorism, the novel allows objectification, alienation and social coldness to prevail. The text repeatedly makes the images productive. The employed characters are approximated to objects and machines, or even become numbers. The human being is supposed to be abolished by Taylorism, and it is no longer of interest. The novel, based on Marx's imagery, creates the idea that the body of the economy in which the characters live, understood as part of a mass of disposal, belongs to others. Sybille's sales activities also involve the sale of labor. On his way down, Thomas also becomes a seller of his own labour, as well as of the items that he offers, but it symbolises his new inner homelessness. He has to go from door to door and fight for existence as a street trader, always asking (in vain) for social admission. Thomas stands leitmotifically in front of closed doors, while doors open leitmotifically for Sybille. „Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“) suggests that the narratives of the democracy of consumption and the opportunities for advancement for everyone in capitalism are not true. It arranges the narrative thread that depicts Sybille's continuous ascent in strict asymmetry parallel to the narrative thread that follows Thomas' continuous descent. The structure of the plot is divided into these two main threads. As one character rises and sees the opportunities open up, the other one, who has not been able to keep up with the demands, sees all doors and options close one after the other, and goes steadily downwards, both mentally and professionally, until being completely eliminated from the diegetic society. The multi-layered departure of Thomas can also be read as a brutal departure from capitalism for those who can no longer be integrated into the context of exploitation; and for them, it is a matter of leaving society and going nowhere. In this regard, Thomas Lucka is a relative of Willi Lomans from Miller's "Death of a Salesman", who later appears on stage. Like the majority of the objective writings, „Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“) is written from a left-wing perspective. From the novel's point of view, the title character shows courage insofar as she exposes herself to the harsh conditions of her working environment.

The novel populates its diegesis with the characters who look exhausted and/ or sick, and Sybille and Thomas both almost or actually faint. The society of the late Weimar Republic is thus characterized as an exhausted one, and the world of work of that time, shaped by Taylorism and the economic crisis, among other things, as an overwhelming one.

The image of only a very small life and of little to no joy in life is shown in their different variations.

The main characters do not experience Christmas at all; it lies in a narrative void and is squeezed between two working days. The whole life of an employee is lived in a small wardrobe of the department store that has been assigned to her. And on the other scale of this depressing world of „little people”, who revolve only around work or worries about losing their job, the text installs the obesity of a few powerful people, whom the novel sketches as caricatures. The metaphor of childhood is installed as a counter space to a world of work that is portrayed as raw, alienating and overwhelming. It is quoted as the topos of a (lost) golden age and stands for a non-alienated and non-corrupted being (together) in the diegesis.

The text describes the society as something that generates resentment and aggression. It is exemplified by the neighbor of the two main characters, who is armed with a hammer and devastating contempt, as well as by Thomas's unwillingness to support his wife*, who is more successful than he is. Instead, he turns away from her. This is how his departure can also be read. In the diegesis, the characters often hear the sentence that women* are taking away the last jobs from men*. On his way down, Thomas is also offered a devil's pact by his new boss, which he doesn't enter into, but, by means of many nameless, faceless and desperate people who visit the boss of Thomas, the text formulates the thesis that fears of decline and existence make people seducible; and by means of a street scene in which a pent-up anger and aggression threaten to become even more intense and serious within a group of men*, it sketches a creation of the heated social atmosphere.

The novel „Mädchen wohin?” („Girl, Where are You Heading to?“) was printed in continuation in the Kölnische Zeitung from May of 1932, and published by Zsolnay at the beginning of 1933, the action takes place between the years 1929 and 1932.

First of all, let us briefly recapitulate the plot of the text: The 18-year-old title character, Barbara Warenkamp, says goodbye to her middle-class friends and relatives from the provincial hometown, gets ready to move to a big city (Munich) and starts her studies over there. She rejects the marriage proposal of an elderly man. Barbara does not want to get married for the time being. During her studies, she begins to work as a journalist and meets an artist with whom she has an affair. She is successful in her studies and is encouraged to pursue an academic career. But the main character longs for her childhood and her childhood friend, and wants to live with him in a faraway foreign country, where he had moved to after her

departure. When she finds out that her friend is no longer alive, she collapses. The novel picks out the type and topos of a “New Woman” of the Weimar Republic from the events that happened during the period of time from 1918 to 1933, as well as from the character's discourses, and creates its own interpretation and literary variant of this type and topos.

Moving house as the first transition metaphor and adolescence as the second one, as well as all the excursions and explorations by car that become leitmotifs, can initially be read as images of change, optimism and energy, which the novel combines with its fictional variant of a “New Woman” of the Weimar Republic. At the very beginning, Barbara Wrenkamp stands for young women* who, with their life plans, say goodbye to traditional „values” and role models, and explored new (social) spaces for themselves. The world and many options now seemed (!) to be open to a modern “New Woman”: this idea is transported in the novel by activation of images at the spatial level, with all the journeys and moves, Barbara's switch between men* (the artist, the marriage candidate, the childhood friend), social roles and places of action, as well as the moving, travelling and driving motifs.

And since it makes a literary genre, which was traditionally occupied by male* protagonists, the place where a female* individuation is narrated, the novel can be read as a novel of education and can be located there by means of different intertextuality signals. It turns its form into an echo space for reaching areas previously reserved only for men*, which Barbara undertakes.

The novel clearly sees a separation from the views and expectations of old people, the parents' generation, as a typical one for the idea of a „New Woman“: it projects this separation onto the spatial level, when it first removes the main protagonist out of her parents' house, then out of the house of a landlady, who is acting as a mother* character in the novel, and finally makes her move into her own apartment. It also liberates the main character from the internalised judgmental gaze of her mother*. The fact that her first new room is furnished in a strange style, that of the elderly landlady, symbolizes the protagonist's feeling that she is supposed to live in a strange place set by the elderly woman. The „New Woman” of the Weimar Republic, however, is the one who redefines the social and societal spaces in which she moves, and also the one who wants to create a space that will allow her own personality to develop. These interpretations are formulated in the novel by using the image of the reorganisation of the room furnishings, done by the protagonist.

The character of the sandbox friend is created in the novel as the embodiment of a past, or more precisely, a past that envisaged restrictive roles for women*. The friend from childhood, who brings corresponding role expectations to the protagonist, dies on the figurative level of the novel through the constant rejection that he experiences from the protagonist, who is constantly distancing herself. With this image of a murder of the past, the text bundles the emancipatory thrusts that it gives to its literary „New Woman“ (who, unlike the diegetic mothers*, studies, writes, does not want to get married, lives alone, lives out her sexuality in a relationship that has no fixed framework).

The text organises the tableau of characters in a strictly antithetical way: on the one hand, there is Barbara, with whom freshness and newness are leitmotifically associated, and on the other hand, all the others, a diegetic majority society, which the novel links in various ways with the „old“ attribute. And it lets its protagonist go her own way, turn away from the majority and from what used to be applied, showing us that the “New Women” has managed to move against the current. The text does not allow feminist companions to appear in its diegesis, and other female* characters occupy only marginal positions in the diegesis. In the world depicted by the text, other women* only appear as minor characters. The idea behind this is that any woman* who studied and/ or worked as a journalist has moved through a world dominated by men*.

But the novel allows its title character to deviate from her progressive, feminist and emancipatory attitudes over and over again. In line with the image of a past, which is still hanging on her like a chain (cf. MW, p. 56), she also represents anti-modern and anti-liberal positions and resentments, repeatedly taking back her feminist positions. In Wolff's novel of education, the „New Woman“ is not portrayed uncritically as an icon. She rather stands for a person or an idea, that is still in the process of development. Only first steps have been taken (moving house for the first time, as an image of a new beginning, is placed in the centre). The question of where to go, which the title of the novel raises, has not yet been decided, according to the text.

With the relapse of its main character into old ways of thinking and views, the novel also reflects on whether there is a threat of the rollback after taking all the feminist initiatives.

Together with Wolfegger, a character who takes stock and realizes that he has miscalculated his expectations of his old age and will soon resign, another character, who is related to the retired Thomas Lucka [from „Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“)], and who does

not understand or control his time (any more), is introduced by the text. By means of Wolfegger, the novel rises the question what the middle-class young men of the diegesis are supposed to hold on to, when the ideals of their middle-class parents, education, diligence, spirit, discipline, no longer automatically lead to success, security and a stable professional biography in times of economic crisis and a changing world of work.

By means of the character Barbara Warenkamp, the text also wants to give a face to all those who felt superfluous on the job market and faced an uncertain future. On a formal textual level, the theme of a lack of stability and disorientation is introduced through the absence of a commenting narrator's voice, which is replaced by a narrative in a predominantly dramatic mode. The plot breaks up into different thematic threads, it does not have any centre, and is heading towards an ending that leaves open where and how the protagonist will continue.

The childhood, to which Barbara actually wants to return and is even planning an escape to her sandbox friend, is shown by the text, like in „Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“), as a counter space to a diegetic present, which is (over)demanding in many respects, and a projection surface for the main character's longing for a somehow different life.

The novel „Gast in der Heimat“ („A Guest in the Homeland“), published by Querido in autumn of 1935, the action of which takes place between 1918 and summer 1933, focuses on the end of the Weimar Republic. The text portrays the strengthening of the ethnic ideology, the growing social isolation of Jews, the first anti-Semitic laws and the beginning of the persecution of political opponents from the perspective of a German-Jewish family from the upper middle class that lives in a small, nameless town. At the end of the novel, in the spring of 1933, the protagonist, Claudia Martell, emigrates to Switzerland. She moves there with her two children, and her husband* follows her a little bit later.

A lack of vision, constant sitting at the same place (instead of acting and organising) and ongoing silence appear as leitmotifs at the beginning of the novel. Different alarm signals pervade the world depicted in the text, but they are initially not seen or heard. In this context, April 1 of 1933 is characterized by the novel as a turning point. By means of an initially elliptical narrative structure, where radicalized anti-Semitism from the diegesis is almost completely hidden or denied by the characters and the Nazi movement remains almost invisible, which is then juxtaposed with a sudden presence of many organized Nazis in the world depicted on April 1, the text shows the shock and surprise experienced by some people

when the Nazi troops that hated Jews positioned themselves in front of shops, offices and doctor's offices and refused entry. Out of that day of the diegesis, Wolff's text makes productive metaphors, which describe fear and instability, and are linked to the characters' homes, those places that once stood for safety and homeland.

The novel characterises the arrests that took place in March of 1933 as another shocking experience. From this phase onwards, the text sees no hope of an improvement in this situation. Karl Müller, who represents the deportees and is created as an allegorical character, is associated with the attributes of a summer time, which disappears from the world of all those who are being persecuted and stigmatised. From now on, these people are surrounded only by coldness and fire, which depicts the destruction of homeland and a growing threat. This image appears in the text as a leitmotif.

With a sequence of legal cases placed between 1927 and 1933, which are created by the novel as a long sequence of sin cases, the society in the phase of the end of the Weimar Republic serves as clear evidence of a moral compass loss, and the transformation of Germany into a state of injustice is captured in a sequence of images. The syntagma in the title of the novel, „Gast in der Heimat“ („A Guest in the Homeland“), quotes one point from the Nazi program and means a marginalization of the Jews in their former homeland, as well as the status that all the persecuted were supposed to have in the countries to which they began to flee at the end of the Weimar Republic.

The main male* character, Helmuth Martell, like Thomas Lucka from „Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“), who is a lawyer, continues to encourage a fight in the diegesis, with which at least dignity can be defended. By means of the energetic female* characters such as his cousin Lisbeth, who makes everything possible to release her brother* from the Nazis, as well as Helmuth's sister* Hedwig, who blows for a battle while her husband* has already given up, the novel appeals to the possibilities, shows a power of action and contrasts the role model of a passive woman* who serves as a background for active men* with another ideal. The call to have more „courage“, which characterises the novel „Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“), resounds in the name of Helmuth Martell. One witnesses how Helmuth Martell loses his strength, and how the lawyer, who represents all the silenced accusers, stops speaking. The novel, which recapitulates and artistically records all the injustices committed, becomes an accuser and literary memory.

According to the novel, love and friendship now become something political, since they run counter to the Nazis' plans for destruction and division of the society. Love and friendship are materialised in the union of Helmuth, a Jew, and Claudia, a non-Jew, whose marriage resists all external attacks, as well as in the union of their two families, and also in the friendship between the German narrator and a Russian émigré living in exile in Switzerland. This friendship, with the solidarity between two women*, also forms the antithesis of the competition that prevailed among saleswomen in the department store in the diegesis of „Eine Frau hat Mut” („A Woman Of Courage”).

Forests, cellars and „lowlands” (GIDH, p. 165), where those who joined the Nazis went to in the diegesis, can be read as images that portray a distance from the spirit of the Nazi movement and ideology attested by the novel. For the novel, the Nazi women are not to be thought of merely as those who were pushed aside by a misogynist men's* movement; they would have rather participated as perpetrators in the construction of Nazi Germany: be it through their activity in the emerging Nazi women's organisations, through their influence on the male* partners, who had more space for manoeuvre, and/ or through their political-ideological influence on a younger generation. The fact that the women* who are loyal to the line actively promote the isolation of the Jews is emphasized by means of the broken contacts, which are driven by female* characters. The end of friendship with Helmuth and his wife* permeates the second half of the novel as recurring moments of action – to the same extent as unsuspecting celebrations of the German-Jewish family run through the plot of the first half of the novel.

Although megalomania prevailed among the Nazis, the text portrays those who joined the fascists as people of really poor stature, by means of speaking names, and it portrays the man with the anti-Semitic insult in his mouth as someone who lies on the floor drunk, undignified and blind.

Motifs from social and feminist emancipation topics, which were encountered in „Mädchen wohin?” („Girl, Where are You Heading to?”) and „Eine Frau hat Mut” („A Woman Of Courage”), are also installed at the beginning of „Gast in der Heimat” („A Guest in the Homeland)”, but then come to nothing. The narrative structure of the novel can be read as a means of expression for describing an anti-feminist rollback in the bourgeois spirit of that time and can be related to the fact that feminist energies were quickly stifled in the emerging Nazi regime in the first months of the diegetic year of 1933. In this context, the emigration is

seen by the novel as an opportunity. In exile, according to the novel's very optimistic message, a woman* who is still unaware of drastic dangers to come, even abroad, can once again break all the restrictive role patterns. New roles can be tried out, new forms of togetherness could be experienced, as well as the spirit of optimism which, according to Wolff's texts, once prevailed in the Weimar Republic (think about the motif of moving house in „Mädchen wohin?“ („Girl, Where are You Heading to?“) and „Eine Frau hat Mut “ („A Woman Of Courage“), and seemed to give a new life for the modern woman* in the diegeses, could be taken up once again.

The novel „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“), which was published in Paul Zsolnay's library of contemporary works in March of 1934 and printed in the *Neue Zürcher Zeitung* from August of 1933 onwards in continuation, is, when viewed superficially, a holiday novel: A young couple, Ursula Eisenlohr and Peter Mack, travel by car to Switzerland in summer. They stay in the Hotel Monte Verità in Ascona, get to know different people, go on excursions and climb mountains in a nearby place.

In this novel, where the action takes place during the summer of 1933, a reference to the collapse of the Weimar Republic runs through the entire text, although the thematic reference to the end of the Weimar Republic is much less extensive here than in the „Gast in der Heimat“ („A Guest in the Homeland“).

Many of the images and characters on the topic of collapse of the Weimar Republic that are fully elaborated in the „Gast in der Heimat“ („A Guest in the Homeland“) are pre-formulated and sketched in „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“), and are present there in rudiments or fragments. The text therefore belongs to this study because of the reactions to the collapse of the Weimar Republic, which are subtle, but present in it. One cannot simply remove this layer of meaning from a novel or declare it irrelevant just because it has not been brought to the fore by the text. The emergence and development of textual elements on the topic of the end of the Weimar Republic, which have been installed in the foreground of „Gast in der Heimat“ („A Guest in the Homeland“), can be traced if one compares this novel with the earlier one, „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“).

The amalgamation of holiday and emigration themes that are encountered in the speeches of characters from „Gast in der Heimat“ („A Guest in the Homeland“), can also be found in „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“). In the motif of the journey undertaken by the two main characters, specific allusions are made to an escape from Nazi Germany, signalling that this

journey can also (and not only!) be read as a cipher for emigration. The novel „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“) is characterised, like no other of Wolff's early works, by a layer of different levels of meaning. The political level of meaning runs as a sub-layer through the entire text. The image of a „shadow that travels with them“ (DWIB, p. 16) marks the events that were going on in Nazi Germany, which had just been installed, and serves as a reference in the text that tells us about a journey of two characters (to Switzerland). The novel, which revolves around the main characters' love and friendship and where, at the end, a contract is drawn up by the couple, which again revolves around friendship, reacts to social division, marginalization and agitation, as well as psychological and physical violence that raged in Germany. This background, which is only diffusely present as a „shadow“ (DWIB, p. 16), determines the structure, the plot and the linguistic structure of the novel.

As a replica of the megalomania of the Nazis, their ideal of the Aryan master race and their violence and destruction, „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“) proclaims friendship and love as those practices that would truly make people great and lead them closer to God: In a diegetic movement leading strictly from the bottom to the top, the novel lets its two lovers find their way out of a „lowland“ (DWIB, p. 30) and „primitive land“ (ibid.), which is described as the place of fascist ideology (by means of the character Mausi, who is an embodiment of the Nazi ideal of women and lives down over there), into the heights of mountains and, finally, have a walk towards a mountain, which functions as a topos for a walking towards God. In the childlike, youthful language of the novel (which is that of the young reflector-character Ursula) the topos of a mental amalgamation of childhood and the Golden Age echoes once again, which has already been encountered in „Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“) and „Mädchen wohin“ („Girl, Where are You Heading to?“): The novel wants to drive through clean areas that turn away from the dirtiness that gained space in the wake of the collapse of the Weimar Republic. The corresponding images (of dirtiness versus cleanliness) are installed in the text. And the journey of the main characters is always designed as a spiritual, emotional and ethical ascent, i.e. as an inner movement. The principle that God is love, which is anchored in Judaism and Christianity, and is directly expressed in „Gast in der Heimat“ („A Guest in the Homeland“) by means of the character's replica, organises the plot of „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“).

Both the tableau of characters and the diegetic spatial structure are strictly antithetical. At the bottom of the diegetic „lowland“ (DWIB, p. 30) diegetic Nazi Germany) lives the character

who embodies the fascist ideal of women; the protagonist moves away from this character in her car. The distancing and turning away from anti-feminist way of thinking and acting, which was projected and laid out in „Mädchen wohin“ („Girl, Where are You Heading to?“), when the protagonist drove away from her anti-feminist childhood friend, is repeated in „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“), when the protagonist of that text stays away her anti-feminist childhood friend. The female* protagonist is once again, by means of the characters Barbara Warenkamp [from „Mädchen wohin?“ („Girl, Where are You Heading to?“)] and Sybille Lucka [from „Eine Frau hat Mut“ („A Woman Of Courage“)], endowed with the attributes of a „New Woman“ of the Weimar type. And as counter-images to the static area in which the female* character from the valley resides, namely her home, one can observe the protagonist's journey and her swimming in a wide lake, which makes her the opposite of a beautiful female* drowned body, which in the text functions as a metaphor for a misogyny and restrictive role and that the Nazis intended for women*: Mausi gives up and completely subordinates herself, but Ursula is a female* character who is self-confidently conquering the world. The motif of the car journey, which has already had a feminist thrust in „Mädchen wohin?“ („Girl, Where are You Heading to?“) and stands for freedom, new beginning and modernity, is once again installed in „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“): moving forward is present in the entire text by means of the car journey, which motivically bundles the feminist and anti-Nazi thrust that is installed at the political level of the text.

The diegetic Ascona is designed in the novel as a counter-space to the (fascist) „lowlands“ (DWIB, p. 30) and „primitive lands“ (ibid.) of the diegesis. By setting the placemark „Ascona“, the text first of all evokes an image familiar to the readers of that time: Ascona was considered to be a place where alternative social concepts could be experimented and was a centre of attraction for artists and bohemians. The diegetic Ascona from „Die Welt ist blau“ („The World is Blue“) is designed as a place that is colourful, multicultural and socially modern, as well as a place where companionship and serenity prevail. On the spatial level of the diegesis, it thus forms the opposite of the narrow diegetic world in which the childhood friend from the valley lives (a world that revolves around children, kitchen and husband*). Furthermore, with its variety of colours, which symbolizes diversity and multiculturalism, it forms the opposite of the brown colour that is always present as a shadow in diegetic Nazi Germany; and with its cheerfulness and liberality, it creates the opposite of the grey colour of the diegetic fascist ideology that eradicates the vital forces and joys of life (DWIB, p. 147).

6.3 Ausblick

Die hier untersuchten Romane von Wolff zeichnet eine Vielschichtigkeit aus, die Anlass dazu liefert, diesen Textkorpus unter noch weiteren Gesichtspunkten als den von meiner Fragestellung vorgeschlagenen in den Blick zu nehmen.

Die Frage nach der genauen Positionierung der vier Romane in ihrem zeitgenössischen literarischen Feld wäre etwa zu nennen. Komparatistische Untersuchungen, die nach der jeweiligen Darstellung etwa der Welt der Angestellten, von neuen Frauen*bildern, den Verschiebungen im Geschlechterverhältnis, vom Frauen*studium oder dem Lebensgefühl während der Weltwirtschaftskrise oder am Vorabend des Zusammenbruchs der Weimarer Republik fragen, könnten anknüpfen an die in dieser Arbeit vorgestellten Punkte – und Romane etwa von Fallada, Keun, Tergit, Fleißer, Kästner, Brück und/ oder Baum vergleichend heranziehen.

Interessant wäre ferner, die literarische Rekapitulation des Vormarsches der faschistischen Bewegung in Deutschland und der Installation des NS-Regimes in „Gast in der Heimat“ genauer in Bezug zu setzen zu anderen Texten der Zeit, die sich dieser Thematik stellen. Ein Vergleich mit Feuchtwangers Roman „Die Geschwister Oppenheim“ böte sich hier wegen der ähnlichen thematischen Schwerpunktsetzung und der Parallelen im Figurentableau besonders an. Auch in diesem Fall könnten die in dieser Arbeit vorgestellten Ergebnisse Anhaltspunkte für Fragestellungen geben, die sich an Feuchtwangers Text in komparatistischer Perspektive – oder die Texte anderer Autor*innen – richten ließen. Außerdem ließe sich untersuchen, welche Akzentsetzungen sich bei Wolffs Kürzung des 600 Seiten starken Manuskriptes von „Gast in der Heimat“ (siehe Punkt 4.1) erkennen lassen. Dieser Entwurf befindet sich im Nachlass der Schriftstellerin im Archiv der UCLA. Hier lagern außerdem Wolffs unveröffentlichte Memoiren, „1933-1949. I remember“ und „Autobiography“. Der ebenfalls nicht publizierte Lebensbericht „Hass-Liebe Hollywood. Meine dreissig Jahre als Unterhund“ findet sich in der Universitätsbibliothek der State University of New York.

Unter den späteren Romanen von Wolff liefern gerade jene, die sich mit der Situation der Emigrant*innen auseinandersetzen (aber keinen direkten Bezug mehr zur Epoche 1918 bis 1933 aufweisen und darum in der vorliegenden Untersuchung keine nähere Betrachtung finden), Stoff für eine genauere literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung: „Glück ist eine Eigenschaft“ (1937) erstens (der, anders als „Die Welt ist blau“, der in vielfältiger Weise

noch auf Weimars Ende reagiert und auch noch einen räumlichen Bezug besitzt, nun ganz in der Schweiz spielt) und „Keine Zeit für Tränen“ (1954) zweitens (der im teilbesetzten Frankreich und dann in den USA angesiedelt ist). Einordnen in diese Reihe ließe sich drittens der Roman „Bräute für Amerika“ (1962), dessen Handlung in der US-amerikanischen Besatzungszone kurz nach Kriegsende beginnt und die Sehnsucht mancher Frauen* nach einer Ausreise in die USA aufgreift, der im Text dann eine Emigration entgegengehalten wird, die desillusionierend ist, ein Roman also, mit dem ein weiteres Mal eine Exilerfahrung und die Probleme einer Neuorientierung beschrieben werden.

Es ließe sich zudem genauer nach der zeitkritischen Ebene in „Stadt ohne Unschuld“ (1956) fragen oder nach den Geschlechterrollen und feministischen Implikationen in „Das weiße Abendkleid“ (1938). Letztgenannte Themen standen bereits in Wolffs Debüt im Zentrum, einer Romanbiografie über George Sand („Eine Frau wie du und ich“, 1932). Eine Untersuchung darüber, welches Bild in diesem Text von der Schriftstellerin und Frauen*rechtlerin geliefert wird und wie sich jenes Porträt zu anderen positioniert, die bereits erschienen waren, steht ebenfalls noch aus.

Und mit Wolffs Kurzgeschichten, ihren Drehbüchern oder etwa dem Film „Tales of Manhattan“ (1942), der den Stoff des „Weißen Abendkleids“ aufgreift, eröffnen sich wegen des Gattungswechsels noch einmal ganz neue Fragen.

7. Daten zu Victoria Wolffs Leben und Werk im Überblick

Alle Angaben entnehme ich, wo nicht anders markiert, den 2005 und 2010 erschienenen Veröffentlichungen von Heimberg.⁵⁶³

10.12.1903

Geburt von Gertrude Victor, „die jedermann Trudl nannte“,⁵⁶⁴ wie ihr späterer Ehemann* Alfred Wolf schreibt,⁵⁶⁵ in Heilbronn als erstes Kind von Irma Victor (*1879), geb. Loewenthal, und Jakob Victor (*1869), die beide jüdischer Herkunft⁵⁶⁶ sind. Wolff wird in ein großbürgerliches Umfeld hineingeboren: Der Vater* ist Mitinhaber der in Heilbronn ansässigen Lederfabrik Gebr. Victor, deren Grundstein in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelegt worden war und bereits während des Ersten Weltkriegs „zu den führenden Lederfabriken in Deutschland [zählte] und in Süddeutschland zu den größten.“⁵⁶⁷ Die Mutter* stammt aus einer alteingesessenen Laupheimer Kaufmanns*familie.⁵⁶⁸

Bis zum Erstarken des Antisemitismus' hätten Wolffs Familienangehörige „zu den angesehensten Bürgern und Fabrikanten der Stadt“⁵⁶⁹ gezählt, schreibt Hans Franke vom Stadtarchiv Heilbronn. „Sie gehören u. a. dem Vorstand des 'Centralvereins der Deutschen Lederindustrie' Berlin und verschiedenen Kommissionen in Hamburg sowie dem Beirat der 'Industrie- und Handelskammer' Heilbronn an.“⁵⁷⁰ so Franke.

1905

Geburt der Schwester*, Maja.

⁵⁶³ Vgl. Heimberg 2005. Vgl. Heimberg 2010.

⁵⁶⁴ Wolf 1982, S. 338.

⁵⁶⁵ Der Vorname Trude taucht denn auch im Geburtsregister Nr. 1126 des Standesamts der Stadt Heilbronn auf, das im Stadtarchiv Heilbronn eingesehen werden kann. Heimberg weiß außerdem: „Im Personenstandsregister jüdischer Gemeinden in Württemberg, Baden und Hohenzollern, Geburtsregister der jüdischen Gemeinde Heilbronn 1863 – 1927 [...], ist sie als 'Gertrud' eingetragen [...]. In behördlichen Dokumenten firmiert sie unter beiden Vornamen.“ (Heimberg 2008, S. 407.)

⁵⁶⁶ Vgl. Geburtsregister Nr. 1126 des Standesamts der Stadt Heilbronn, einsehbar im Stadtarchiv Heilbronn.

⁵⁶⁷ Franke 2009, S. 213.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 214.

⁵⁷⁰ Ebd.

Die Geschwister hätten unbeschwerte Kinderjahre erlebt und als Teenager „das Leben wohlsituerter höherer Töchter“⁵⁷¹ geführt, „ausgefüllt mit Tennisstunden und Theaterspielen bei der Heilbronner Laienspielschar.“⁵⁷² schreibt Heimberg.

„Meine Jugend war herrlich“,⁵⁷³ erinnert sich Wolff mit 88 Jahren.

Bücher statt Puppen, habe nach Heimberg ihre Devise gelautet.⁵⁷⁴

1917

Wolff wird von den Eltern von der Höheren Mädchen*schule in Heilbronn genommen und besucht von nun an als eine der wenigen Schüler*innen das örtliche Knabenrealgymnasium (heute Robert-Mayer-Gymnasium), wo sie Abitur macht. In ihrer 30-köpfigen Klasse ist sie das einzige Mädchen*.⁵⁷⁵

Nach der einen Darstellung von Wolff wählten die Eltern diesen Weg, weil Heilbronn über keine Mädchen*anstalt verfügte, auf der das Abitur abgelegt werden konnte, die Tochter* aber später in der Lederfabrik mitarbeiten und darum die nötige Ausbildung inklusive Studium erhalten sollte. Nach der anderen war es Wolff selbst, die nach einem Tadel in der Höheren Mädchen*schule darauf drängte, zu den Jungen* ins Realgymnasium versetzt zu werden. Sie habe gehofft, so Wolff später rückblickend, „männliche Lehrer und Mitschüler würden“⁵⁷⁶ sie „besser verstehen“.⁵⁷⁷

Nachhilfeunterricht in Mathematik erhält sie eigenen Angaben zufolge von Albert Einstein, der ein entfernter Verwandter und Freund der Victors war.⁵⁷⁸

Schon in der Schulzeit zeigt sich bei Aufsätzen Wolffs Sprachtalent.⁵⁷⁹

1918

Der Vater* stirbt mit 48 Jahren an der Spanischen Grippe.⁵⁸⁰

⁵⁷¹ Heimberg 2005, S. 272.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Victoria Wolff: Victoria Wolff über Victoria Wolff. In: Heilbronner Stimme/ Wochen-Magazin, 09.01. 1993, S. 5.

⁵⁷⁴ Vgl. Heimberg 2008, S. 407.

⁵⁷⁵ Jacobi 1985 (1), S. 17.

⁵⁷⁶ Victoria Wolff: Die Schriftstellerin Victoria Wolff. In: Heilbronn und seine Region, Beilage der Heilbronner Stimme, 19.09.1971, S. 23.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Vgl. Jacobi 1985 (1), S. 17. Vgl. Heimberg 2008. Vgl. Victoria Wolff: Der junge Einstein gab mir in Heilbronn Mathematik-Unterricht. Nachruf einer dankbaren Durchgefallenen. In: Heilbronner Stimme, 09.07.1955, S. 3.

⁵⁷⁹ Vgl. Heimberg 2008, S. 409.

⁵⁸⁰ Vgl. Heimberg 2021, S. 303.

1922

Victoria Wolff erwirbt die Hochschulreife.

Im April Aufnahme eines Studiums der Naturwissenschaften in Heidelberg.

Der Vater* hatte sich dieses Fach, mit Blick auf die etwaige künftige Arbeit seiner Tochter* in der Lederfabrik, gewünscht.

Besuch von literaturwissenschaftlichen Veranstaltungen im Geheimen.

Nach einem Semester Wechsel nach München.

1923

Abbruch des Studiums nach drei Semestern, Rückkehr nach Heilbronn.

Als Studentin möglicherweise erste Beiträge für die Neckar-Zeitung. (Ein zweifelsfreier Nachweis lässt sich wegen Kriegsverlusten in den Jahrgängen nicht erbringen, wie Heimberg vermerkt.)

1924

Hochzeit mit Alfred Wolf (1898-1981), einem wohlhabenden, promovierten jüdischen Textiltechniker und Mitinhaber der Heilbronner Textilfabrik W. M. Wolf. Alfred und Victoria kannten sich seit der Kindheit, wohnten in derselben Straße: in der Moltkestraße 16 (Alfred Wolf) und 21 (Victoria Wolff).⁵⁸¹

Im Erdgeschoss von Wolffs Elternhaus richten sich die frisch Vermählten eine Wohnung ein.⁵⁸² „Vermutlich gehen beide eine sogenannte Vernunftehe ein, in deren Verlauf sich Victoria Wolff immer weiter von ihrem Mann entfremdet. Lediglich die politischen Entwicklungen in Europa verhindern offensichtlich ein bereits in den Dreißigern eingeleitetes Scheidungsverfahren.“,⁵⁸³ schreibt Heimberg.

1926

Geburt der Tochter*, Ursula Julia.⁵⁸⁴

1928

Geburt des Sohnes*, Frank Jakob.⁵⁸⁵

Die finanziellen Mittel ermöglichen es Wolff, sich Unterstützung für die Sorgearbeit zu holen und verschaffen ihr damit ein Zeitfenster, um nun regelmäßig, in einer „Poetenstube“⁵⁸⁶, die sie sich im Dachstock einrichtet, zu schreiben.

⁵⁸¹ Vgl. ebd.

⁵⁸² Ebd., S. 411.

⁵⁸³ Heimberg 2000, S. 216.

⁵⁸⁴ Zum Zweitnamen: Vgl. Wolf 1982, S. 339.

⁵⁸⁵ Zum Zweitnamen: Vgl. ebd.

⁵⁸⁶ Jacobi 1985 (1), S. 18.

1930

Maja Victor heiratet den Berliner Kaufmann* Manfred Lewy.

1931

Unter dem Namen Trude Wolf findet sich '31 der erste Artikel von Victoria Wolff bei der Neckar-Zeitung. Regelmäßig Reiseberichte und Alltagsskizzen von ihr sind von nun an im Blatt belegt. Reisen durch Europa und Russland mit dem eigenen Auto beginnen.⁵⁸⁷

In den nächsten Monaten und Jahren folgen Reportagen, Rezensionen, Kurzgeschichten und Reiseberichte (besonders aus Süd- und Osteuropa sowie Nordafrika) für das Feuilleton der Frankfurter Zeitung, der Kölnischen Zeitung, des Stuttgarter Neuen Tagblatts, des Süddeutschen Rundfunks und der Dame, „in den Twenties die deutsche Variante der Vogue“.⁵⁸⁸

03/1932

„Eine Frau wie du und ich“ erscheint unter dem Pseudonym Victoria T. Wolf im Carl Reißner-Verlag. „Victoria“ bezieht sich auf den Mädchen*namen von Wolff, „Victor“.⁵⁸⁹ Die Romanbiografie über George Sand wird „ein Achtungserfolg und bei der Literaturkritik freundlich aufgenommen.“⁵⁹⁰

„Für Victoria Wolff verkörperte George Sand 'die erste emanzipierte Frau Frankreichs'“,⁵⁹¹ so Heimberg. „Doch sah sie das Leben der von ihr bewunderten Suffragette und Autorin durch männliche Biographen und Schriftstellerkollegen verzerrt, das heißt vor allem auf die zahlreichen Liebesbeziehungen Sands reduziert, wiedergegeben.“⁵⁹²

05/1932

„Das Mädchen Barbara“ erscheint als Fortsetzungsroman in der Kölnischen Zeitung.

Sommer 1932

Wolff arbeitet für die Vorbereitung ihres Romans „Eine Frau hat Mut“ inkognito in der Damenkonfektionsabteilung eines Kölner Warenhauses. Sie wohnt während dieser Zeit in einem Arbeiter*innenviertel.⁵⁹³

⁵⁸⁷ Vgl. Heimberg 2008 (2), S. 244.

⁵⁸⁸ Heimberg 2000, S. 216f.

⁵⁸⁹ Vgl. Heimberg 2008 (2), S. 244.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 274.

⁵⁹¹ Heimberg 2008, S. 412.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Vgl. Jacobi 1985 (1), S. 18.

01/1933

Ernennung Hitlers zum Reichskanzler.

03/1933

Unter dem Titel „Mädchen wohin?“ erscheint der Roman „Das Mädchen Barbara“ im Wiener Paul Zsolnay Verlag in einer Auflage von 5000 Exemplaren.⁵⁹⁴

01.04.1933

Bundesweit durchgeführter sogenannter „Boykott“ jüdischer Geschäfte, Warenhäuser, Praxen, Banken, Rechtsanwalts- und Notarkanzleien.

Wolff emigriert mit ihren beiden Kindern und einem Kindermädchen*⁵⁹⁵ an diesem Datum nach Ascona, das sie aus früheren Urlaubsreisen kannte.

Hier entwickeln sich Kontakte unter anderem zu Erich Maria Remarque, Bertolt Brecht, Leonhard Frank, Albert Ehrenstein, Else Lasker-Schüler, Arthur Holitscher, Emil Ludwig, Ignazio Silone sowie zu Marianne von Werefkin und Tilla Durieux.⁵⁹⁶ Häufige Zusammenkünfte in dem zum Künstlercafé avancierten Café Verbano. „Im Kreis der vielen prominenten Künstler fühlte sich Wolff, die in behäbigen Heilbronn weitgehend isoliert gearbeitet hatte, ausgesprochen wohl.“,⁵⁹⁷ so Heimberg. Reger Austausch wohl besonders mit Frank und Remarque während des Entstehungsprozesses von „Gast in der Heimat“.⁵⁹⁸

In Deutschland habe Wolff „gegen die Widerstände von Ehemann und Familie [geschrieben], die das schriftstellerische Engagement der Ehefrau, Mutter und Tochter 'aus gutem Haus' mißbilligten“,⁵⁹⁹ schreibt Heimberg, „[m]it Ausnahme von Victoria Wolffs Mutter, die stolz jeden Artikel der Tochter“⁶⁰⁰ gesammelt habe. Die erste Exilstation habe Wolffs literarische Produktivität erhöht, und Heimberg führt dies darauf zurück, dass die Autorin jetzt „von ihren gesellschaftlichen Verpflichtungen als Unternehmergattin und der ständigen Rücksichtnahme auf den 'guten Ruf' der Heilbronner Familie entbunden“⁶⁰¹ gewesen sei.

Parallel Mitarbeit bei der Baseler National-Zeitung, der Neuen Zürcher Zeitung, dem Tages-Anzeiger, der Weltwoche und bei der Zürcher Illustrierten.

⁵⁹⁴ Zum Datum der Veröffentlichung und der Zahl der Auflage: Vgl. Hall 1994, S. 181.

⁵⁹⁵ Vgl. Jacobi 1985 (2), S. 18.

⁵⁹⁶ Vgl. Hirschmann 1976, S. 669. Vgl. Heimberg 2008 (2), S. 249.

⁵⁹⁷ Heimberg 2005, S. 278.

⁵⁹⁸ Vgl. Hirschmann 1976, S. 669.

⁵⁹⁹ Vgl. Heimberg 2005, S. 275.

⁶⁰⁰ Heimberg 2000, S. 220.

⁶⁰¹ Heimberg 2005, S. 278.

Alfred Wolf bleibt „traurig daheim“⁶⁰² und führt in Deutschland mit seinem Onkel zunächst die Textilfabrik weiter. Dreieinhalb Jahre besucht er die Ehefrau* und Kinder monatlich.⁶⁰³

Ab 08/1933

„Die Welt ist blau“ erscheint als Vorabdruck in der Neuen Zürcher Zeitung. Wolff hatte den Roman „mit irrwitziger Geschwindigkeit“⁶⁰⁴ geschrieben.

09/1933

„Eine Frau hat Mut“ erscheint im Zsolnay-Verlag.

01/1934

Wolffs Aufnahmeantrag beim Reichsverband Deutscher Schriftsteller wird abgelehnt.

03/1934

Sperrvermerk in Nazideutschland wegen regimekritischer Äußerungen in einem Interview mit der Wiener Arbeiter-Zeitung: Wolff gibt hier an, sie sei emigriert, um ihrer Tochter* den Besuch einer deutschen Schule zu ersparen. „An eine weitere Publikationstätigkeit im Reich war damit nicht mehr zu denken.“⁶⁰⁵

„Die Welt ist blau“ erscheint im Züricher Verlag Paul Zsolnays Bibliothek zeitgenössischer Werke in einer Auflage von 3000 Exemplaren.⁶⁰⁶ Die in Deutschland nicht erwünschte Autorin war aus dem Hauptverlag genommen worden.

Frühjahr 1934

Reisen nach Palästina und Ägypten für Reportagen im Auftrag der Baseler National-Zeitung.

1934

Die französische Übersetzung von „Mädchen wohin?“ erscheint.

Unter dem Titel „Der Mut zum zweiten Leben“ Wiederveröffentlichung von „Eine Frau hat Mut“ als Fortsetzungsroman im Neuen Wiener Tageblatt.

1935

Die niederländische Übersetzung von „Mädchen wohin?“ erscheint.

Übersetzungslizenzen für „Eine Frau hat Mut“ gehen an Verlage in den Niederlanden und in Stockholm. Zudem später Übersetzungen ins Polnische und Italienische.

⁶⁰² Wolf 1982, S. 339.

⁶⁰³ Vgl. ebd.

⁶⁰⁴ Weingartner 2008, o. S.

⁶⁰⁵ Heimberg 2008, S. 414.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd.

Herbst 1935

„Gast in der Heimat“ erscheint im Querido Verlag in Amsterdam.

1936

Die schwedische Übersetzung des Romans wird publiziert.

Alfred Wolf lässt sein Unternehmen nach „wachsenden politischen Schikanen“⁶⁰⁷ und Erhalt eines Erpressungsbriefes zurück und emigriert, zunächst ohne Arbeit, nach Ascona, zwei Monate später nach Wien, wo ihm die Textilfabrik Bunzl und Biach eine Arbeitsstelle angeboten hatte.⁶⁰⁸

Die Lederfabrik von Victoria Wolffs Familie wird im selben Jahr zwangsverkauft, die einstigen Besitzer gehen ins Exil.⁶⁰⁹ Wolffs Mutter* zieht zunächst nach Berlin und wohnt dort mit Maja und deren Mann* zusammen.⁶¹⁰

03/1936

„Gast in der Heimat“ erscheint auf dem „Nachtrag I zur Liste 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ der Reichsschrifttumskammer.

06/1936

Auf Initiative des Schweizerischen Schriftstellervereins (SSV), „der stets darauf bedacht war, seine Mitglieder vor unliebsamer Konkurrenz aus dem Ausland zu schützen“,⁶¹¹ wird Wolff – unter Androhung der Ausweisung –⁶¹² untersagt, in schweizerischen Zeitungen und Zeitschriften zu publizieren. Unter Pseudonymen oder anonym tut sie es dennoch weiterhin. Die Verlagsveröffentlichungen alleine dürften Wolff, geht man von den niedrigen Auflagen der Romane aus, „kaum etwas eingebracht haben“,⁶¹³ wie Heimberg schreibt.

1937

Der Exilroman „Glück ist eine Eigenschaft“ erscheint unter dem Pseudonym Ellinor Colling im Verbano-Verlag in Locarno.

Der Ärzteroman „Drei Tage“ wird ab Mai in der Baseler National-Zeitung in Fortsetzung unter dem Titel „Nach der Sprechstunde“ abgedruckt, ab Juni auch im

⁶⁰⁷ Wolf 1982, S. 339.

⁶⁰⁸ Vgl. ebd.

⁶⁰⁹ Vgl. Heimberg 2008, S. 415.

⁶¹⁰ Vgl. Heimberg 2000, S. 224.

⁶¹¹ Heimberg 2005, S. 281.

⁶¹² Vgl. Heimberg 2008, S. 416.

⁶¹³ Heimberg 2005, S. 282.

Neuen Wiener Tagblatt unter dem Namen „Der Nächste, bitte!“ und im Herbst vom Humanitas-Verlag in Zürich veröffentlicht.

1938

Alfred Wolfs Onkel muss die Liquidation der Textilfabrik einleiten. Die einstigen Unternehmer emigrieren.⁶¹⁴

„Gast in der Heimat“ erscheint in dänischer Übersetzung.

03/1938

„Anschluss“ Österreichs.

Zusammenkunft von Victoria Wolff und ihrem Mann* anschließend in Zürich; sie drängt zur sofortigen Emigration in die USA.⁶¹⁵ Doch Alfred Wolf wird in eine Zweigstelle der Textilfabrik Bunzl und Biach nach St. Louis versetzt, wo er eine „kleine Lager-Niederlassung [betreibt], eine nervenaufreibende Sache in Anbetracht der Besetzung der Tschechoslowakei und der Paßprobleme“.⁶¹⁶

Die geplante Inszenierung des von Wolff in ein Theaterstück umgeschriebenen Romans „Drei Tage“ in Wien im Theater der Josefstadt kann aufgrund der politischen Lage nicht stattfinden.⁶¹⁷

10/1938

Wolff meldet die Einwanderung von sich und ihren Kindern beim US-amerikanischen Konsulat in Zürich an.

Ab 12/1938

„Das weiße Abendkleid“ erscheint unter dem Pseudonym Ellinor Colling als Vorabdruck in der Baseler National-Zeitung.

1939

Mit der „Jahresliste 1939 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“⁶¹⁸ erfolgt für Wolff das Gesamtverbot.

Das Haus, in dem sie aufgewachsen war, geht in den Besitz der Stadt Heilbronn über, Wolffs Mutter* erhält den Verkaufspreis nicht.

⁶¹⁴ Vgl. Heimberg 2008, S. 414.

⁶¹⁵ Vgl. Wolf 1982, S. 339.

⁶¹⁶ Ebd., S. 339f.

⁶¹⁷ Vgl. Hirschmann 1976, S. 670. Vgl. Heimberg 2008, S. 416.

⁶¹⁸ Vgl. Heimberg 2008 (2), S. 248.

01/1939

In Paul E. Marcus' Exil-Chronik „Pem's Personal Bulletins (Pems Privat-Berichte)“ wird am 25.01.1939 vermerkt, Wolff befinde sich in London und auf dem Weg nach Schweden.⁶¹⁹ Möglicherweise war sie für eine journalistische Arbeit unterwegs.

Mitte 1939

Wolffs Schwester* Maja flieht mit ihrem Mann* in die USA.⁶²⁰

07/1939

Wolff verlässt die Schweiz Ende Juni nach einer Ausweisung zum 1.07.'39. Eine an die Eidgenössische Fremdenpolizei gesandte Beschwerde des Schweizerischen Schriftstellervereins über ihre Publikationstätigkeit in der Presse leitete den Schritt ein. Verhandlungen mit den Behörden bleiben erfolglos. Wolff flieht mit den Kindern nach Frankreich. Hier kommt die Familie im verlassenen Château de la Tour bei Nizza unter.

Wolff arbeitet hier an der Überarbeitung von „Das weiße Abendkleid“ für die englische Ausgabe.⁶²¹

08/1939

Bei Paul E. Marcus wird vermerkt, Wolff habe die Überarbeitung ihres Romans in Nizza fertiggestellt.⁶²²

09/1939

Beginn des Zweiten Weltkriegs.

Bei einem Besuch in Nizza wird Alfred Wolf als „feindlicher Ausländer“ aufgegriffen und erst in einem Sammellager in Cap D'Antibes, später im Internierungslager Les Milles bei Marseille festgesetzt.⁶²³ Wolffs Versuche, ihn freizubekommen, durchaus auch unter Einsatz kriminalisierter Mittel,⁶²⁴ bleiben vergeblich.

Die Lederfabrik, die einmal Wolffs Familie gehört hat, dient während des Kriegs der Fabrikation von Kriegsmaterial.⁶²⁵

⁶¹⁹ Vgl. Paul E. Marcus: Wer ist wo? In: Pem's Privatberichte 143 (1939), 25.01.1939. URL: <http://dnb.info/1026567955> [Abrufdatum: 26.04.2019], S. 92. Die Quelle befindet sich im Deutschen Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek.

⁶²⁰ Vgl. Heimberg 2000, S. 233.

⁶²¹ Vgl. ebd., S. 232.

⁶²² Vgl. Paul E. Marcus: An der Riviera. In: Pem's Privatberichte 172 (1939), 16.08.1939. URL: <http://dnb.info/1026568544> [Abrufdatum: 26.04.2019], S. 55. Die Quelle befindet sich im Deutschen Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek.

⁶²³ Vgl. Wolf 1982, S. 340.

⁶²⁴ Vgl. Heimberg 2008, S. 417.

⁶²⁵ Vgl. Franke 2009, S. 215.

01/1940

Alfred Wolf wird Teil der halbmilitärischen, für „Ausländer“ vorgesehenen Arbeitskompanien der französischen Armee.

10.06.1940

Italien erklärt Frankreich den Krieg.

Wolff flieht beim Einmarsch der italienischen Armee mit den Kindern Richtung Vichy. Dort lebt ein Bekannter der Familie.

Verhaftung und Inhaftierung Wolffs wegen Spionageverdachts aufgrund von fremdsprachigen Briefen und zwei Kameras, die die französische Polizei bei einer Routinekontrolle bei ihr fand.⁶²⁶ Die Kinder werden sechs Wochen⁶²⁷ mit der Mutter* im Gefängnis von Serrières/ Ardèche festgesetzt. Wolff beschreibt diese Zeit später als die schlimmste ihres Lebens.⁶²⁸

06/1940

Wolff erhält bei ihrem Versuch, sich und die Kinder in die USA zu retten, Hilfe von dort: von der Schwester*, die mittlerweile in L.A. lebt, einem Onkel auf mütterlicher* Seite (Selmar Löwenthal) und Albert Einstein. Erika Mann schickt Maja außerdem einen Brief, „der Ihnen bestätigen soll, dass auch mein Vater Ihre Schwester genau kennt und sie fuer eine aeusserst begabte, moralisch und politisch integre Schriftstellerin haelt, fuer deren Rettung alles Erdenkliche geschehen sollte.“⁶²⁹

22.06.1940

Waffenstillstandsabkommen zwischen Deutschland und Frankreich, Teilbesetzung Frankreichs.

Freilassung von Wolff und ihren Kindern aus der Haft, Rückkehr nach Nizza, wo es zum Zusammentreffen mit Alfred Wolf kommt, der mittlerweile demobilisiert war. „Aber das Vergnügen war kurz“, ⁶³⁰ schreibt er später. „Ich mußte wieder fliehen wegen meiner überhasteten Demobilisierung und fehlerhaften Papiere“. ⁶³¹

Seine Frau* treibt wegen der doppelten Gefahr, nach Deutschland ausgeliefert oder in Frankreich interniert zu werden, und wegen der Angst vor einem Angriff Italiens auf den unbesetzten Teil Frankreichs den Versuch voran, in die USA zu gelangen.

⁶²⁶ Vgl. Heimberg 2008, S. 417.

⁶²⁷ Vgl. Jacobi 1985 (2), S. 18.

⁶²⁸ Vgl. Hirschmann 1976, S. 670.

⁶²⁹ Aus einem Brief von Erika Mann an Wolffs Schwester* vom 13.06.1940, zitiert nach Heimberg 2005, S. 284.

⁶³⁰ Wolf 1982, S. 340.

⁶³¹ Ebd.

1938 hatte sie die mit Tanzkomödien durch die USA tourende Kompanie „Trudi Schoop und ihr Komisches Ballet“ als Szeneschreiberin begleitet und auf der Rückreise den US-Amerikaner Edmund Billings kennengelernt. Er hilft ihr nun wesentlich bei der Beschaffung der nötigen Papiere und bei der Finanzierung der Überfahrt.

10/1940

Wolff und ihre Kinder erhalten Visa für die USA.

Die Autorin muss zusätzlich Papieren wieder habhaft werden, die französische Behörden nach Algier gesandt hatten, einen Beamten bestechen, um Exitvisa für Frankreich zu erhalten, und auf dem Schwarzmarkt Transitvisa für Spanien und Portugal organisieren.

Ab 12/1940

Vorabdruck des Romans „König im Tal der Könige“ unter dem Titel „Geflügelte Sonne“ in der Baseler National-Zeitung. Der Text, in dem eine Liebesgeschichte vor den Hintergrund der Entdeckung des Grabs des Tutanchamuns gesetzt ist, wird Wolffs kommerziell erfolgreichste Arbeit und greift Eindrücke ihrer Orientreise von '34 auf. Es folgen später Übersetzungen ins Englische, Italienische und Spanische.

12/1940-02/1941

Wolff und ihre Kinder bekommen die Ausreiseerlaubnis aus Frankreich und die Transitvisa für Spanien und Portugal.⁶³² Die Flucht in die Vereinigten Staaten gelingt. Am 3.2.'41⁶³³ erreicht Wolff mit ihren Kindern New York.

Alfred Wolf, „der im geheimen verschwinden mußte“,⁶³⁴ gelangt „nach einige[n] Wochen in einem spanischen Gefängnis“⁶³⁵ ebenfalls nach Portugal, trifft zufällig mit seiner Familie auf dem Bahnhof Lissabon zusammen und erreicht auf einem anderen Schiff die USA, mit einem von seinem Arbeitgeber bezahlten Ticket.⁶³⁶

1941

Maja nimmt vorübergehend den Neffen und die Nichte bei sich in L.A. auf.

Wolff schreibt sich in der Columbia University of New York ein und besucht Vorlesungen in amerikanischer Literatur und Übungen im Short Story Writing.

⁶³² Vgl. Heimberg 2000, S. 235.

⁶³³ Vgl. Heimberg 2008, S. 418.

⁶³⁴ Wolf 1982, S. 340.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Vgl. ebd.

Alfred Wolf kommt nach einem Hilfsarbeiterjob in Massachusetts (in der Malden Spinning and Dyeing Mill) bei der Star Woolen Company in Cohoes, New York, unter. „Das weiße Abendkleid“ erscheint in englischer Übersetzung als „The White Evening Dress“ beim Cassell-Verlag in London. Der Roman wird ein Long- und Bestseller.⁶³⁷

Sommer 1941

Wolff zieht mit ihren Kindern in Majas Nähe zusammen und verfolgt den Plan, den Lebensunterhalt mit Drehbüchern zu verdienen.

An ihren Kurzgeschichten hatten US-amerikanische Zeitungen kaum Interesse gezeigt.

09/1941

Wolffs Mutter* erreicht mithilfe eines Affidavits von Billings die USA.

10/1941

Wolff gelingt mit dem Verkauf der Filmrechte des Romans „The White Evening Dress“ der Einstieg in Hollywood.⁶³⁸

Frühe 40er Jahre

In den ersten Jahren, die Wolff in den USA verbringt, entstehen Kontakte zu anderen geflüchteten Künstler*innen und Intellektuellen, unter anderem zu Lion Feuchtwanger, dessen Vorlesungen sie besucht⁶³⁹, Gina Kraus, Fritzi Massary und Ludwig Marcuse.⁶⁴⁰ Durch Feuchtwanger lernt sie zudem Henry Miller kennen.⁶⁴¹

1942

Versetzung Alfred Wolfs nach Pittsburg, Tennessee, um dort in einer Filiale der Star Woolen Company als Betriebsleiter zu arbeiten.⁶⁴²

Unter dem Titel „Tales of Manhattan“ kommt ein Film mit Henry Fonda und Rita Hayworth in tragenden Rollen in die Kinos, der den Stoff des Wolffschen „White Evening Dress“ vermengt mit denen aus anderen, thematisch ähnlichen Drehbüchern.⁶⁴³

⁶³⁷ Vgl. Berger 2007, o. S.

⁶³⁸ Vgl. Heimberg 2008, S. 418.

⁶³⁹ Vgl. Jacobi 1985 (3), S. 22.

⁶⁴⁰ Vgl. Hirschmann 1976, S. 672.

⁶⁴¹ Vgl. Jacobi 1985 (3), S. 22.

⁶⁴² Wolf 1982, S. 341.

⁶⁴³ Vgl. Heimberg 2008, S. 418.

1943

Wolffs Drehbuchvorlage „Truth in Demand“ sorgt für den endgültigen Durchbruch in Hollywood.⁶⁴⁴ Bis 1949 wird sie eine Vielzahl von Drehbüchern schreiben, etwa die Hälfte von ihnen⁶⁴⁵ kann sie verkaufen, einige werden produziert. Im Vergleich zu anderen emigrierten Schriftsteller*innen ist Wolffs Verdienst gut.

Der Roman „Every Man for Himself“ erscheint als Vorabdruck im New Yorker Life Story Magazine. Wolff beschreibt darin als Ghostwriterin für Zsa Zsa Gabor deren Flucht von Ungarn in die USA. Im selben Jahr Druck bei Fawcett Publications in New York.

1944

Ohne das Wissen der Schriftstellerin wird Wolffs Ärzteroman „Drei Tage“ unter dem Titel „Der gebieterische Ruf“ als deutsch-österreichische Produktion verfilmt.

1945

Nach Kriegsende wird Alfred Wolf, dessen Filiale der Star Woolen Company aus Seidenstrümpfen Seide zur Herstellung von Pulversäcken fertigte, erwerbslos, kommt aber schnell bei der Henry Chanin Company unter.⁶⁴⁶

Scheidung infolge einer Entfremdung der Eheleute, die sich in den USA fortsetzte.

1945-1952

Die Baseler National-Zeitung druckt deutschsprachige Erzählungen von Wolff.

1949

Wolffs Zusammenarbeit mit den Filmstudios in Hollywood endet infolge eines gerichtlichen Streits um die Urheberrechte an ihrem Drehbuch „Case History“. Den fünf Jahre dauernden Prozess gewinnt Wolff in allen Instanzen, zieht sich aber aus dem Filmgeschäft aus L.A. zurück, Hollywood mied fortan eine „Kooperation mit der streitbaren Autorin“.⁶⁴⁷

Heirat des Kardiologen und deutschen Emigranten Erich Wolff, der in der deutschen Künstlerkolonie L.A.s tätig war. (Wolff hatte ihn über den Schwager kennengelernt, der bei ihm in Behandlung war.)

⁶⁴⁴ Vgl. ebd.

⁶⁴⁵ Vgl. Hirschmann 1976, S. 672.

⁶⁴⁶ Wolf 1982, S. 341.

⁶⁴⁷ Heimberg 2005, S. 287.

Über Wolff Kontakt zu den Manns, Feuchtwangers und Werfels. „Regelmäßig[e] große Gesellschaften, die in Stil und Tradition an die berühmt gewordenen Exilsalons von Salka Viertel oder Alma Mahler-Werfel erinnern“. ⁶⁴⁸

Durch ihren Mann* finanziell abgesichert, wendet sich Wolff wieder verstärkt dem Schreiben von Romanen zu. „Ich spuerte von neuem“⁶⁴⁹, so die Autorin, „daß der Roman die ideale Ausdrucksform fuer mich war.“⁶⁵⁰

Ab Ende der 40er Jahre

Regelmäßige Besuche in Heilbronn.

Eine dauerhafte Rückkehr nach Deutschland kommt jedoch nicht infrage für Wolff: „Wie hätte ich [...] in ein Land zurückgehen können, in dem viele Freunde umgekommen sind, viele Verwandte getötet worden sind [...]? [...] Ich bin im Herzen eine Amerikanerin geworden.“⁶⁵¹

Ab den 50er Jahren

Wolff porträtiert das „Neu Weimar am Pazifik“ in der Exilzeitschrift Aufbau.

1951

„Das weiße Abendkleid“ erscheint bei Heinrich Scheffler erstmals im deutschen Original.

1954

Der Roman „Keine Zeit für Tränen“, an dem Wolff seit '41 gearbeitet hatte, erscheint bei Franz Schneekluth.

Für die Veröffentlichung wählt die Autorin das Pseudonym Claudia Martell – „aus Angst vor Mißdeutungen“, ⁶⁵² schreibt Heimberg, die sich „vermutlich auf die Liebesgeschichte zwischen ihren Protagonisten Ann Vernelle und Colin Cassidy [bezog]. Lebensweg und Schicksal ihres fiktiven männlichen Helden [...] gleichen dem ihres realen Affidavitgebers Billings.“⁶⁵³

Ab Mitte der 50er Jahre

Diverse deutsche Zeitungen und Zeitschriften drucken Wolffs deutschsprachige Erzählungen.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 288.

⁶⁴⁹ Victoria Wolff, zitiert nach ebd.

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ Victoria Wolff, zitiert nach ebd., S. 290.

⁶⁵² Ebd., S. 288.

⁶⁵³ Ebd., S. 289.

Wolff führt Interviews mit US-amerikanischen und europäischen Berühmtheiten – unter anderem mit Cary Grant, Romy Schneider, Jean Paul Belmondo und Ingrid Bergman. Auftraggeber sind die Weltwoche aus Zürich und später auch deutsche Magazine (Madame, Vital und andere).

1956

Der Roman „Stadt ohne Unschuld“ erscheint bei Franz Schneekluth.

1957

Die englische Fassung, von Wolff selbst stammend, erscheint unter dem Titel „Fabulous City“ bei Hammond & Hammond.

1959

Neuaufgabe des Romans in der Buchgemeinschaft Donauland sowie bei Weiß & Zimmer.

1961

Neuaufgabe bei Buchclub Ex Libris.

1962

Der Roman „Bräute für Amerika“ erscheint bei Heyne.

1965

Tod der Mutter*.

1969

„Keine Zeit für Tränen“ erscheint als gekürzte Ausgabe unter dem Titel „Die Zeit der Tränen geht vorbei“ bei Heyne.

1972

Wolff erhält von der Literarischen Gesellschaft (London) den Certificate of Merit for Distinguished Historical Biography und den Preis der Hollywood Foreign Press Association.

1973

Unter dem Titel „Hass-Liebe Hollywood. Meine dreissig Jahre als Unterhund“ schreibt sie über ihre Filmarbeit in den USA; diese Erinnerungen sind unveröffentlicht.

1977

Wiederaufgabe des Romans „Stadt ohne Unschuld“ bei Droemer Knaur.

1980

Die englische Fassung des Romans, „Fabulous City“, erscheint bei Pinnacle Books neu.

Wiederauflage von „König im Tal der Könige“ bei Droemer Knaur.

1981

Wiederauflage von „Spell of Egypt“ bei Pinnacle Books.

Wolff schreibt mit Anna Mills das Drehbuch zu „Fabulous City“ für eine Fernsehverfilmung.⁶⁵⁴

Tod von Alfred Wolf.

1982

Wiederauflage von „Das weiße Abendkleid“ bei Droemer Knaur.

Verkauf der TV-Filmrechte des Romans „König im Tal der Könige“.⁶⁵⁵

1983

Wolff schließt ihre auf Englisch verfassten Erinnerungen zum Krieg und seinen Folgen unter dem Titel „1933-1949. I remember“ ab, auch dieser Text ist unveröffentlicht.

Ein Fragment bleibt die dem Exil gewidmete „Autobiography“.

Mitte der 80er Jahre

Wolffs Suche nach einem Verlag für ihr Buch darüber, wie es weiterging für Emigrant*innen, die wie sie in die Schweiz gegangen waren („Nach dem Krieg um Mitternacht/ After The War At Midnight“), bleibt erfolglos.

1986

Neuaufgabe von „Stadt ohne Unschuld“ im Engel-Verlag.

Zu den weiteren Werken von Wolff zählen die Unterhaltungsromane „Keinen Schritt rückwärts“ (1945/ '46), „Die Notlüge“ (1949), „Dreimal Carol Hansen“ (1952), „Liebe ist immer anders“ (1955), „Brainstorm/ Ein anderer Mann“ (1957/ 1962), „Mutter und Tochter“ (1964), „Lügen haben lange Beine“ (1964), „Das listige Herz“ (1965) und „Liebe auf Kap Kennedy“ (1970).

16.09.1992

Victoria Wolff stirbt in Los Angeles.

⁶⁵⁴ Vgl. Heimberg 2004, S. 8.

⁶⁵⁵ Vgl. ebd.

Literaturverzeichnis

A) Primärliteratur und Filme

Künstlerische Stimmen und literarisierte Texte

Aichinger, Ilse: Die größere Hoffnung. Roman. Frankfurt a.M. 1991.

Erika Mann und ihr politisches Kabarett „Die Pfeffermühle“ 1933-1937. Texte, Bilder, Hintergründe, hrsg. von Helga Keiser-Hayne. Erw. Neuausg. Hamburg 1995.

Fallada, Hans: Kleiner Mann – was nun? Roman. Hamburg 2013⁶⁴.

Feuchtwanger, Lion: Die Geschwister Oppermann. Roman. Ungekürzte Ausg. Frankfurt a.M. 1981.

Fleißer, Marieluise: Eine Zierde für den Verein. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen. Frankfurt a.M. 2013¹².

Dies.: Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen. Berlin 1931.

Frisch, Max: Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre. Frankfurt a.M. 1963.

Glaser, Georg K.: Geheimnis und Gewalt. Ein Bericht. Frankfurt a.M. 1989.

Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Roman. In: Ders.: Werke, Bd. 4: Wilhelm Meisters Lehrjahre/ Wilhelm Meisters Wanderjahre. München 1973.

Haffner, Sebastian: Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914-1933. München 2002.

Heym, Georg: Der Irre. In: Ders.: Der Dieb. Ein Novellenbuch. München 1995, S. 29-54.

Ibsen, Henrik: Hedda Gabler. Schauspiel in vier Akten. Übers. aus dem Norw. von Christel Hildebrandt, mit einem Nachw. von Helmut Bachmaier. Stuttgart 1986.

Kafka, Franz: Der Verschollene. Roman in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a.M. 2004⁹.

Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. Roman. Mit zwei Beiträgen von Annette Keck u. Anna Barbara Hagin. Berlin 2005⁷.

Dies.: Gilgi – eine von uns. Berlin 2013⁶.

Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Kulturkritischer Essay. Leipzig u.a. 1981.

- Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht, mit einem Nachw. von Frido Mann. Hamburg 1994.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg. Roman. Frankfurt a.M. 2008¹⁹.
- Ders.: Mario und der Zauberer. In: Ders.: Die Erzählungen. Frankfurt a.M. 2005, S. 690-743.
- Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1, Buch 1: Der Produktionsprozeß des Kapitals. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 23. Berlin/ DDR 1962.
- Ders. u. Friedrich Engels: Das Kommunistische Manifest. In: ebd., Bd. 4. Berlin/ DDR 1972⁶.
- Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844. In: ebd., Ergänzungsband, erster Teil. Berlin/ DDR 1968.
- Miller, Arthur: Death of a Salesman. Certain private Conversations in two Acts and a Requiem. Frankfurt a.M. 1974⁸.
- Modern Times. Regie: Charlie Chaplin. USA 1936.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Köln 2005.
- Novalis: Schriften, Teil 1, hrsg. von Ludwig Tieck u. Friedrich Schlegel. Berlin 1837⁵.
- Remarque, Erich Maria: Der Weg zurück. Roman. Köln 2014.
- Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. Schauspiel. Stuttgart 2000.
- Scholem, Gershom (Übers. Michael Brocke u. Andrea Schatz): Von Berlin nach Jerusalem. Jugenderinnerungen. Erw. Ausg. Frankfurt a.M. 1997.
- Tergit, Gabriele: Käsebier erobert den Kurfürstendamm. Roman, hrsg. u. mit einem Nachw. von Nicole Henneberg. Frankfurt a.M. 2016³.
- Wolff, Victoria: Das weiße Abendkleid. Roman, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. München 2008⁵.
- Dies.: Die Welt ist blau. Ein Sommer-Roman aus Ascona, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. München 2010.
- Dies.: Eine Frau hat Mut. Roman. Wien 1933.
- Dies.: Gast in der Heimat. Roman. Amsterdam 1935.
- Dies. [Claudia Martell]: Keine Zeit für Tränen. Roman. Hamburg u.a. 1955².
- Dies.: Mädchen wohin? Roman. Wien 1933.
- Dies.: Stadt ohne Unschuld. Roman. München u.a. 1956.
- Zola, Émile: Das Paradies der Damen. Roman. Aus dem Franz. von Hilde Westphal, mit einem Nachw. von Gertrud Lehnert. Frankfurt a.M. 2007³.

Selbstaussagen von Victoria Wolff und Angehörigen

- Wolf, Alfred: Alfred Wolf. In: Walter Strauss: Lebenszeichen. Juden aus Württemberg nach 1933. Gerlingen 1982, S. 338-341.
- Wolff, Victoria: Das große und das kleine Gefühl. Auf der schweizerischen Landesausstellung 1939. In: Umgang mit der Schweiz. Nichtschweizer über die Schweiz und ihre Erfahrungen mit ihr, hrsg. u. mit einem Nachw. von Charles Linsmayer. Frankfurt a.M. 1990, S. 329-334.
- Dies.: Der junge Einstein gab mir in Heilbronn Mathematik-Unterricht. Nachruf einer dankbaren Durchgefallenen. In: Heilbronner Stimme, 09.07.1955, S. 3.
- Dies.: Die Schriftstellerin Victoria Wolff. In: Heilbronn und seine Region, Beilage der Heilbronner Stimme, 19.09.1971, S. 23.
- Dies.: Victoria Wolff über Victoria Wolff. In: Heilbronner Stimme/ Wochen-Magazin, 09.01.1993, S. 5.

Essayistische und soziologische Texte

- Adorno, Theodor W.: Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute. In: Das Argument 29 (1964), S. 88-104.
- Benjamin, Walter: Kapitalismus als Religion. In: Kapitalismus als Religion, hrsg. von Dirk Baecker. Berlin 2009, S. 15-18.
- Mann, Thomas: Bruder Hitler. In: „Bruder Hitler“ (Thomas Mann). Autoren des Exils und des Widerstands sehen den „Führer“ des Dritten Reiches, hrsg. von Thomas Koebner. München 1989, S. 24-31.
- Rühle-Gerstel, Alice: „Zurück zur guten alten Zeit?“. In: Die literarische Welt 9 (1933), Heft 4, S. 5f.
- Tergit, Gabriele: Die Frauen-Tribüne 1 (1933), Heft 1/2, S. 3.
- Wacquant, Loic: Schattenseiten einer gespaltenen Stadt. In: Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis 1/2015, S. 6-13.

NS-Programmatik

Feder, Gottfried: Das Programm der NSDAP und seine weltanschaulichen Grundlagen. München 1933.

Hitler, Adolf: Die Rede Adolf Hitlers in der ersten großen Massenversammlung (Münchener Bürgerbräu-Keller vom 27. Februar 1925) bei Wiederaufrichtung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiter-Partei. München 1925.

Ders.: Mein Kampf. Ungekürzte Ausg. München 1943⁸⁵¹⁻⁸⁵⁵.

B) Sekundärliteratur

Victoria Wolffs Leben und Schaffen

Adick, Michaela: Vier Lesungen zu Victoria Wolff. In: Stimme.de, 10.10.2008. URL: <http://www.stimme.de/heilbronn/kultur/sonstige-Vier-Lesungen-zu-Victoria-Wolff;art11930,1366017> [Abrufdatum: 14.10.2018], o.S.

Arend, Ingo: Ein Vertrag für die Liebe. In: Der Freitag online, 11.7.2008. URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ein-vertrag-fur-die-liebe> [Abrufdatum: 03.10.2017], o.S.

Backhaus-Lautenschläger, Christine: ...Und standen ihre Frau. Das Schicksal deutschsprachiger Emigrantinnen in den U.S.A. nach 1933, phil. Diss. Pfaffenweiler 1991.

Bandle, Rico: Kultur der Ausgrenzung. In: Die Weltwoche, 25.08.2016, S. 40f.

Bascoy Lamelas, Montserrat: Identidad y exilio. La extranjera dentro y fuera de su patria en dos novelas de Victoria Wolff. In: Rückblicke und neue Perspektiven (Perspektiven der Germanistik und Komparatistik in Spanien 9), hrsg. von Marta Fernandez Bueno. Bern 2013, S. 59-69.

Dies.: Vida íntima y vida pública en la huida hacia el exilio de dos mujeres. Victoria Wolff y Syra Alonso. In: Estudios Filológicos Alemanes 22 (2011), S. 539-550.

Berger, Beate: Zu Unrecht vergessen. „Das weiße Abendkleid“ als Gegengift zur Wirklichkeit. Beitrag im Deutschlandfunk, 01.01.2007. URL: http://www.deutschlandfunk.de/zu-unrecht-vergessen.700.de.html?dram:article_id=82991 [Abrufdatum: 14. 10.2018], o.S.

- Brinker-Gabler, Gisela: „Victoria Wolff“. In: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler u.a. München 1986, S. 333f.
- Brunnhuber, Nicole: Frauenarbeit in der „Kunstfabrik mit Regeln“. Drehbuchautorinnen im Exil in Hollywood. In: Filmexil 18 (2003), S. 48-63.
- Deutsche Literatur im Exil 1933-1945, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Bd. 2: Materialien. Frankfurt a.M. 1974.
- Eisenberg-Bach, Susi: Dutch publishers of German exile literature. In: Quaerendo 20 (1990), Heft 3, S. 216-219.
- Franke, Hans: Geschichte und Schicksal der Juden in Heilbronn. Vom Mittelalter bis zur Zeit der nationalsozialistischen Verfolgungen (1050-1945). Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Heilbronn, Heft 11. Heilbronn 1963. Um Korrekturen erg. Online-Version. Heilbronn 2009. URL: <https://widmannschule.de/attach-ments/article/688/03-vr-11-franke-juden-in-heilbronn.pdf> [Abrufdatum: 21.03.2019].
- Gable, Mona: Victoria Wolff: A Life to Match Her Novel's Plots. In: Los Angeles Times, 28.08.1985, o.S.
- Hahn, Joachim: Erinnerungen und Zeugnisse der jüdischen Geschichte in Baden-Württemberg. Stuttgart 1988.
- Hall, Murray G.: Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Tübingen 1994.
- Heimberg, Anke: „Emigration ist eine Entziehungskur.“ Leben und Werk der Exilschriftstellerin Victoria Wolff. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, hrsg. von John M. Spalek u.a., Bd. 3: U.S.A., Teil 5. Zürich u.a. 2005, S. 271-305.
- Dies.: Nachwort. In: Victoria Wolff: Das weiße Abendkleid. Roman, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. München 2008⁵, S. 243-267.
- Dies.: Nachwort. In: Victoria Wolff: Die Welt ist blau. Ein Sommer-Roman aus Ascona, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. München 2010, S. 151-182.
- Dies.: Nachwort. In: Victoria Wolff: Gast in der Heimat. Roman, hrsg. u. mit einem Nachw. von Anke Heimberg. Berlin 2021, S. 301-326.
- Dies.: „Schaffen, Schaffen, Schreiben“ – Victoria Wolffs Jahre in Heilbronn und ihre Zeit im Exil. In: Heilbronnica. Beiträge zur Stadt- und Regionalgeschichte 4 (2008), S. 405-420.

- Dies.: Victoria Wolff. In: Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Porträts von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit, hrsg. von Britta Jürs. Grambin u.a. 2000, S. 214-240.
- Dies.: Von Heilbronn nach Hollywood. Victoria Wolff (1903-1992). In: Neuer Nachrichtenbrief der Gesellschaft für Exilforschung 23 (Juni 2004), S. 7f.
- Heinrichsdorff, Amelie: Nur eine Frau? Kritische Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung der Exilschriftstellerinnen in Los Angeles: Ruth Berlau, Marta Feuchtwanger, Gina Kraus und Victoria Wolff. Ann Arbor 1999.
- Hirschmann, Rudolf: Victoria Wolff. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933, hrsg. von John M. Spalek u.a. Bd. 1: Kalifornien, Teil 1. Bern 1976, S. 668-675.
- Hochweis, Olga: Eine Frau mit eigenem Kopf. Beitrag im Deutschlandfunk, 04.04.2008. URL: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-frau-mit-eigenem-kopf.950.de.html](https://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-frau-mit-eigenem-kopf.950.de.html?dram:article_id=136063) [Abrufdatum: 14.10.2018], o.S.
- Horak, Jan-Christopher: Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933, phil. Diss. Münster 1968.
- Howard, Harry N.: Jeune fille, où vas-tu? by Victoria Wolf. In: Books Abroad 9 (1935), Heft 2, S. 185.
- Jacobi, Uwe: Der zweite Mann: Wolf mit drei „f“ gibt es nicht. Exil in Ascona, „Spionin“ in Frankreich und Flucht nach Amerika/ Victoria Wolff (2). In: Heilbronner Stimme, 28.06.1985, S. 18.
- Ders.: Sie gab sich nie in „kleinen Münzen“ aus. Das bewegte Leben der Victoria Wolff/ Die berühmteste Heilbronner Autorin (1). In: Heilbronner Stimme, 27.06.1985, S. 17f.
- Ders.: Wenn man „nein“ sagt, tut sie es erst recht. Lob für Heilbronner Allgemeinbildung, Hollywood und ein neuer Roman/ Victoria Wolff (3). In: Heilbronner Stimme, 29.06.1985, S. 22.
- Kälen, Adi: Die Odyssee der Victoria Wolff. In: Neue Zürcher Zeitung, 18.07.2014. URL: <http://www.nzz.ch/zuerich/landi-39/die-odyssee-der-victoria-wolff-1.18345572> [Abrufdatum: 14.10.2018], o.S.
- Keuler, Dorothea: Von Heilbronn nach Hollywood. Die Exilschriftstellerin Victoria Wolff wird wiederentdeckt In: Literaturblatt für Baden-Württemberg (2007), Heft 5, S. 18f.
- Klapdor, Heike: Überlebensstrategien statt Lebensentwurf. Frauen in der Emigration. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, hrsg. im Auftr. der Gesellschaft für

- Exilforschung v. Claus Dieter-Krohn, Bd. 2: Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. München 1993, S. 12-30.
- Kluiy, Alexander: Fundstücke. Die Welt ist immer blau. Immer. In: Der Standard, 12.07.2008.
URL: <https://derstandard.at/3412032/Die-Welt-ist-immer-blau-Immer> [Abrufdatum: 21.05.2019], o.S.
- Krause-Schmidt, Ursula: Gast in der Heimat. Victoria Wolff (1903-1992). In: Heilbronner Köpfe. Lebensbilder aus zwei Jahrhunderten, hrsg. von Christhard Schrenk, Bd. 2. Heilbronn 2009, S. 201-216.
- Kreis, Gabriele: Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit. Darmstadt 1988.
- Kulenkampff, Sabine: In Ascona mit Peter und Ursula. In: Schweizer Monatshefte 963 (August 2008), Heft 8, S. 53.
- Linsmayer, Charles: Mit Schreibverbot belegt, denunziert und ausgewiesen. Victoria Wolf zum Beispiel. In: Der Zürcher Oberländer, 17.02.1990, S. 11.
- Marcus, Paul E.: An der Riviera. In: Pem's Privatberichte 172 (1939), 16.08.1939. URL: <http://d-nb.info/1026568544> [Abrufdatum: 26.04.2019], S. 55.
- Ders.: Wer ist wo? In: Pem's Privatberichte 143 (1939), 25.01.1939. URL: <http://d-nb.info/1026567955> [Abrufdatum: 26.04.2019], S. 92.
- Meyer, Franziska: Literarische Interventionen in das „Warenhaus-Wissen“. In: Konsum und Imagination. Das Warenhaus und die Moderne in Film und Literatur, hrsg. von Godela Weiss-Sussex u. Ulrike Zitzlsperger. Frankfurt a.M. 2015, S. 67-88.
- Moeller, Hans-Bernhard: Exilautoren als Drehbuchautoren. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933, hrsg. von John M. Spalek u.a., Bd. 1: Kalifornien, Teil 1. Bern u.a. 1976, S. 676-714.
- Morgan, Bayard Q.: Gast in der Heimat by Victoria Wolf. In: Books Abroad 11 (1937), Heft 3, S. 348.
- Nyman, Thure: Gäst i eget land. In: Bonniers Litterära Magasin (Mai 1936), Heft 5, S. 401.
- O.A.: Eine Frau hat Mut. In: Neues Wiener Journal, 05.10.1933.
- Pfanner, Helmut F.: Trapped in France. A Case Study of Five German Jewish Intellectuals. In: Simon Wiesenthal Center Annual (1986), Heft 3, S. 107-120.
- Popp, Valerie: „Aber hier war alles anders...“ Amerikabilder der deutschsprachigen Exilliteratur nach 1939 in den U.S.A., phil. Diss. Berlin 2007.
- Puschak, Christiana: Ein Tänzeln am Rande des Vulkans. In: taz online, 26.07.2008. URL: <http://www.taz.de/!834738/> [Abrufdatum: 04.10.2017], o.S.

- Scheidegger, Esther Zbinden: Blau muss die Welt sein, himmelblau. In: Tessiner Zeitung, 14.09.2014, S. 5.
- Scholz, Juliane: Victoria Claudia Wolff (1903-92). In: Women Screenwriters. An International Guide, hrsg. von Jill Neldes u.a. New York u.a. 2015, S. 375.
- Silverman, Lisa: Becoming Austrians. Jews and Culture between the World Wars. New York 2012.
- Sternfeld, Wilhelm u. Eva Tiedemann: Deutsche Exil-Literatur 1933-1945. Eine Bibliographie. 2., verb. u. stark erw. Aufl. Heidelberg 1970.
- Tyrolf, Alexandra: „You can’t go home again.“ Erste Besuche von Gina Kaus, Victoria Wolff und Marta Feuchtwanger in Europa nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. In: Juden und Nichtjuden nach der Shoah. Begegnungen in Deutschland, hrsg. von Stefanie Fischer, Nathanael Riemer u. Stefanie Schüler-Springorum. Berlin u.a. 2019, S. 117-128.
- Victor, Walther: „Mädchen wohin?“ Der Roman einer Studentin. Von Virginia [sic!] Wolf. In: 8-Uhr-Abendblatt, 16.03.1933.
- Wall, Renate: Victoria Wolff. In: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933-1945, hrsg. von Renate Wall, Bd. 2. Freiburg i. Br. 1995, S. 215-218.
- Walter, Hans-Albert: Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd. 2: Europäisches Appeasement und überseeische Asylpraxis. Stuttgart 1984.
- Ders.: Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd. 3: Internierung, Flucht und Lebensbedingungen im Zweiten Weltkrieg. Stuttgart 1988.
- Weingartner, Gabriele: Eine Frau hat Mut. Der Berliner AvivA Verlag entdeckt die jüdische Schriftstellerin Victoria Wolff wieder. In: Die Rheinpfalz. Bad Dürkheimer Zeitung, 26.04.2008, S. 36.
- Wolf(f), Victoria. In: International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945, Vol. II/ Part 2: L-Z. The Arts, Sciences, and Literature, hrsg. von Herbert A. Strauss u.a. New York u.a. 1983, S. 1263f.

Weimarer Jahre

- Becker, Sabina: Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933, Darmstadt 2018.
- Dies.: Neue Sachlichkeit, Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933). Köln 2000.
- Dies.: „... zu den Problemen der Realität zugelassen“. Autorinnen der Neuen Sachlichkeit. In: Autorinnen der Weimarer Republik, hrsg. von Walter Fähnders u. Helga Karrenbrock. Bielefeld 2003, S. 187-213.
- Berg, Stefan: Nomaden der Großstadt. In: Die Weimarer Republik. Deutschlands erste Demokratie, hrsg. von Uwe Klußmann u. Joachim Mohr. München 2015, S. 151-158.
- Blume, Dorlis u. Manfred Wichmann: Chronik 1925. In: Lebendiges Museum online, 02.05.2015. URL: <https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1925> [Abrufdatum: 14.08. 2018], o.S.
- Boak, Helen: Women in the Weimar Republic. Manchester/ New York 2013.
- Bohr, Felix: Todesstunde der Republik. In: Die Weimarer Republik. Deutschlands erste Demokratie, hrsg. von Uwe Klußmann u. Joachim Mohr. München 2015, S. 211-220.
- Büttner, Ursula: Weimar. Die überforderte Republik. Leistung und Versagen in Staat, Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur. Stuttgart 2008.
- Detering, Heinrich u. Kai Sina: Der deutschsprachige Roman 1900-1950. In: Geschichte des deutschsprachigen Romans, hrsg. von Volker Meid. Stuttgart 2013, S. 445-623.
- Drescher, Barbara: Die „Neue Frau“. In: Autorinnen der Weimarer Republik, hrsg. von Walter Fähnders u. Helga Karrenbrock. Bielefeld 2003, S. 163-186.
- Hesse, Jan-Otmar, Roman Köster u. Werner Plumpe: Die Große Depression. Die Weltwirtschaftskrise 1929-1939. Bonn 2015.
- Hoeres, Peter: Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne. Berlin 2008.
- Kluge, Ulrich: Die Weimarer Republik. Paderborn 2006.
- Ludwig, Cordula: Korruption und Nationalsozialismus in Berlin 1924-1934, phil. Diss. Frankfurt a.M. u.a. 1998.
- Overesch, Manfred u. Friedrich Wilhelm Saal: Chronik deutscher Zeitgeschichte. Politik, Wirtschaft, Kultur, Bd. 1: Die Weimarer Republik. Düsseldorf 1982.

- Peukert, Detlev: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne. Frankfurt a.M. 1987.
- Plumpe, Werner: Strukturwandel oder Zerfall. Das Wirtschaftsbürgertum 1870 bis 1930. In: Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, hrsg. von Werner Plumpe u. Jörg Lesczenski. Mainz 2009, S. 8-13.
- Resch, Christine u. Heinz Steinert: Kapitalismus. Porträt einer Produktionsweise. Münster 2011².
- Sarasin, Philipp: Die Rationalisierung des Körpers. Über 'Scientific Management' und 'biologische Rationalisierung'. In: Obsessionen. Beherrschende Gedanken im wissenschaftlichen Zeitalter, hrsg. von Michael Jeismann. Frankfurt a.M. 1995, S. 78-116.
- Schütz, Erhard: Kritik der literarischen Reportage. Reportage und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion. München 1977.
- Scriba, Arnulf: Weimarer Republik. Alltagsleben. In: Lebendiges Museum online, 01.09.2014. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/alltagsleben.html> [Abrufdatum: 11.09.2018], o.S.
- Soltau, Heide: Die Anstrengungen des Aufbruchs. Romanautorinnen und ihre Heldinnen in der Weimarer Zeit. In: Deutsche Literatur von Frauen, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler, Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert. München 1988, S. 220-235.
- Stölken, Ilona: „Komm, laß uns den Geburtenrückgang pflegen!“ Die neue Sexualmoral der Weimarer Republik. In: Sexualmoral und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Anja Bagel-Bohlan u. Michael Salewski. Opladen 1990, S. 83-105.
- Strohmeyer, Klaus: Warenhäuser. Geschichte, Blüte und Untergang im Warenmeer. Berlin 1980.
- Ders.: Warenhäuser. In: Lebendiges Museum online, 10.06.2003. URL: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/kaiserreich/alltagsleben/warenhaeuser.html> [Abrufdatum: 21.03.2018], o.S.
- Wallas, Armin A.: Werfel, Franz. In: Deutsch-jüdische Literatur. 120 Porträts, hrsg. von Andreas Kilcher. Stuttgart 2006, S. 266-270.
- Winkler, Heinrich August: Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie. München 1993.

- Arndt, Peri: Exkurs. Das Gerücht über Brahms' jüdische Abstammung. In: Das „Reichs-Brahmsfest“ 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation, hrsg. von der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg 1997, S. 119f.
- Aschheim, Steven E. (Übers. Klaus Laermann): Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults. Stuttgart u.a. 1996.
- Bauer, Kurt: Nationalsozialismus. Ursprünge, Anfänge, Aufstieg und Fall. Wien u.a. 2008.
- Bein, Alexander: Die Judenfrage. Biographie eines Weltproblems, Bd. 1. Stuttgart 1980.
- Benz, Wolfgang: Das Jahr 1933. Der Weg zur Hitler-Diktatur. Erfurt 2013.
- Bergmann, Werner u. Juliane Wetzels: Der Miterlebende weiß nichts. In: Jüdisches Leben in der Weimarer Republik, hrsg. von Wolfgang Benz, Arnold Paucker u. Peter Pulzer. Tübingen 1998, S. 173-196.
- Blume, Dorlis u. Manfred Wichmann: Chronik 1933. In: Lebendiges Museum online, 30.04.2015. URL: <https://www.dhm.de/lemo/jahreschronik/1933> [Abrufdatum: 14.08.2018], o.S.
- Braese, Stephan: Versetzte Gleichzeitigkeit. Darstellungen bis 1949. In: Shoah in der deutschsprachigen Literatur, hrsg. von Norbert Otto Eke u. Hartmut Steinecke. Berlin 2006, S. 21-42.
- Die Lage der Juden in Deutschland 1933. Das Schwarzbuch. Tatsachen und Dokumente, hrsg. vom Comité des Délégations Juives (Paris 1934). Berlin u.a. 1983.
- Friedländer, Saul (Übers. Martin Pfeiffer): Das Dritte Reich und die Juden. Verfolgung und Vernichtung 1933-1945, Bd. 1: Die Jahre der Verfolgung 1933-1939. Bonn 2006.
- Gellately, Robert (Übers. Holger Fliessbach): Hingeschaut und weggesehen. Hitler und sein Volk. Bonn 2003.
- Herzig, Arno: 1933-1945. Verdrängung und Vernichtung. In: Informationen zur politischen Bildung 307 (2010): Jüdisches Leben in Deutschland, S. 51-61.
- Hilberg, Raul (Übers. Christian Seeger, Harry Maør, Walle Bengs u. Wilfried Sczepan): Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust. Frankfurt a.M. u.a. 1982.

- Jochmann, Werner: Gesellschaftskrise und Judenfeindschaft in Deutschland 1870-1945. Hamburg 1988.
- Kogon, Eugen: Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. Hamburg 2017³.
- Mommsen, Hans: Die nationalsozialistische Machtergreifung und die deutsche Gesellschaft. In: Ders.: Von Weimar nach Auschwitz. Zur Geschichte Deutschlands in der Weltkriegsepoche. Ausgewählte Aufsätze. Stuttgart 1999, S. 155-174.
- Plöckinger, Othmar: Geschichte eines Buches. Adolf Hitlers „Mein Kampf“: 1922-1945. Eine Veröffentlichung des Instituts für Zeitgeschichte. München 2006.
- Ranke, Winfried: Propaganda. In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus, hrsg. von Wolfgang Benz u.a. 3., korr. Aufl. Stuttgart 1998, S. 34-49.
- Riegel, Paul u. Wolfgang van Rinsum: Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 10: Drittes Reich und Exil 1933-1945. München 2000.
- Röder, Werner: Die politische Emigration. In: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945, hrsg. von Claus Dieter-Krohn u.a. Darmstadt 1998, S. 16-30.
- Rosenberger, Nicole: Ilse Aichinger. In: Deutsch-jüdische Literatur. 120 Porträts, hrsg. von Andreas Kilcher. Stuttgart 2006, S. 2-5.
- Schulz, Kristina: Die Schweiz und die literarischen Flüchtlinge (1933-1945), Habil.-Schr. Berlin 2012.
- Steinbach, Peter: Zur Kontextualisierung des Widerstands von Juden. Exemplarische Überlegungen zum Widerstandsbegriff. In: Jüdischer Widerstand in Europa 1933-1945. Formen und Facetten, hrsg. von Julius H. Schoeps u.a. Berlin 2016, S. 17-34.
- Thamer, Hans-Ulrich: Ausbau des Führerstaates. In: Nationalsozialismus II. Führerstaat und Vernichtungskrieg. Informationen zur politischen Bildung 266 (Neudruck 2002), S. 19-21.
- Wippermann, Wolfgang: Faschismus. Eine Weltgeschichte vom 19. Jahrhundert bis heute. Darmstadt 2009.

- Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester 1992.
- Dollen, Ingrid von der: *Malerinnen im 20. Jahrhundert: Bildkunst der „verschollenen Generation“*. Geburtsjahrgänge 1890-1920. München 2000.
- Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*. Frankfurt a.M. 1986.
- Huerkamp, Claudia: *Bildungsbürgerinnen. Frauen im Studium und in akademischen Berufen 1900-1945*. Göttingen 1996.
- Karl, Michaela: *Die Geschichte der Frauenbewegung*. Stuttgart 2011.
- Kleinbord Labovitz, Esther: *The Myth of the Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*. Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf. New York u.a. 1988².
- Köbberling, Anna: *Das Klischee der Sowjetfrau. Stereotyp und Selbstverständnis Moskauer Frauen zwischen Stalinära und Perestroika*, phil. Diss. Frankfurt a.M. u.a. 1997.
- Koonz, Claudia: *Mothers in the fatherland. Women, the family, and Nazi politics*. New York 1987.
- Looman, Marijke: *Am Rande der Macht. Frauen in Deutschland in Politik und Wirtschaft*, phil. Diss. Opladen 2011.
- Maydell, Jost von: *Frauen im Beruf. Emanzipation oder Feminisierung?* In: *Reform in der Demokratie. Theoretische Ansätze, konkrete Erfahrungen, politische Konsequenzen*, hrsg. von Wolfgang Schulenberg. Hamburg 1976, S. 273-284.
- Price, Dorothy: *Glanz und Elend der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. In: *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*, hrsg. von Ingrid Pfeiffer. München 2017, S. 153-181.
- Roebing, Irmgard: *„Haarschnitt ist noch nicht Freiheit“*. Das Ringen um Bilder der Neuen Frau in Texten von Autorinnen der Weimarer Republik. In: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*, in Zusammenarbeit mit Eckhard Faul u. Reiner Marx, hrsg. von Sabina Becker, Bd. 5: 1999/ 2000. St. Ingbert 2000, S. 13-76.
- Rohlf, Sabine: *Der Bruch 1933. Die 'Neue Frau' im nationalsozialistischen Deutschland und im Exil*. In: *Autorinnen der Weimarer Republik*, hrsg. von Walter Fähnders u. Helga Karrenbrock. Bielefeld 2003, S. 257-277.

Schmeichel-Falkenberg, Beate: Frauen im Exil – Frauen in der Exilforschung. Zur kurzen Geschichte der Frauenexilforschung In: Frauen erinnern. Widerstand – Verfolgung – Exil, hrsg. von Inge Hansen-Schaberg u. Beate Schmeichel-Falkenberg. Berlin 2000, S. 155-160.

Topoi, Stoffe, Motive, Symbole

Bertschik, Julia: Kleidung. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 182-184.

Blubacher, Thomas: Frei und inspiriert. Sehnsuchtsorte der Dichter, Denker, Künstler und Aussteiger. Ascona, Attersee, Capri, Bali, St. Moritz, Hiddensee. München 2013.

Die vier Zeitalter. In: Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit, Bd. 6: S bis Z. Amsterdam 1809, S. 463f.

Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie. München 2008¹⁴.

Frenzel, Elisabeth: Verführer und Verführte. In: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 5., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart 1999, S. 756-774.

Gilardoni-Büch, Birge: Nacht/ Finsternis. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 244-246.

Herrmann-Trentepohl, Henning: Adler. In: ebd., S. 5f.

Hornig, Gottfried: Perfektibilität. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 7: P-Q. Basel 1989, S. 238-244.

Hübener, Andrea: Feuer/ Flamme. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 101-103.

Kurz, Gerhard: Grau. In: ebd., S. 137f.

Landmann, Robert: Ascona – Monte Verità. Frankfurt a.M. u.a. 1979.

Moenikes, Ansgar: Liebe/ Liebesgebot (AT). In: Bibelwissenschaft.de. Das wissenschaftliche Portal der deutschen Bibelgesellschaft, 06/2012. URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/24991/> [Abrufdatum: 17.09.2018], o.S.

- Naschert, Guido: Sommer. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 353f.
- Rohner, Isabel: Flügel. In: ebd., S. 109f.
- Schuster, Jörg: Regen. In: ebd., S. 290f.
- Sing, Thomas: Mund. In: ebd., S. 239f.
- Suter, Robert: Wald. In: ebd., S. 410f.
- Telesko, Werner: Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne. Köln u.a. 2004.
- Waldow, Stephanie: Blau. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 47f.
- Wolnik, Gordon: Mittelalter und NS-Politik. Mittelalterbilder in den Print-, Ton- und Bildmedien des Dritten Reiches, phil. Diss. Münster 2004.
- Yngborn, Katarina: Schwarz. In: Metzler Lexikon der literarischen Symbole, hrsg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart 2008, S. 337f.

Gattungen

- Dunker, Axel: Abenteuerroman. In: Handbuch der literarischen Gattungen, hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, S. 1-8.
- Ders.: Robinsonade. In: ebd., S. 622-626.
- Jacobs, Jürgen C.: Bildungsroman. In: ebd., S. 56-64.
- Kühnel, Jürgen: Heldensage. In: Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990, S. 195f.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 3., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart 2003.
- Schölderle, Thomas: Geschichte der Utopie. Eine Einführung. Köln u.a. 2012.
- Schweikle, Günther: Minnesang. In: Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990, S. 306-308.
- Schweikle, Irmgard: Bildungsroman. In: ebd., S. 55.
- Voßkamp, Wilhelm: Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution. Begriffs- und funktionsgeschichtliche Überlegungen zum deutschen Bildungsroman am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten

des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986, hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1989, S. 337-352.

Ders.: Perfectibilité und Bildung. Zu den Besonderheiten des deutschen Bildungskonzepts im Kontext der europäischen Utopie- und Fortschrittsdiskussion. In: Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt, hrsg. von Siegfried Jüttner u. Jochen Schlobach. Hamburg 1992, S. 117-126.

Walliczek, W.: Artus (Arthur), Artussage, Artusromane. In: Lexikon Literatur des Mittelalters, Bd. 1: Themen und Gattungen. Stuttgart u.a. 2002, S. 28-31.

Literaturtheorie

Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 31-47.

Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering. München 2005⁷, S. 430-445.

Ders. u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2005⁶.

C) Sonstiges

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 2006.

Danksagung

Diese Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Juni 2019 an der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht wurde.

Ich danke ganz herzlich Prof. Heinrich Detering – für das Angebot, das Projekt zu betreuen, für die Unterstützung meiner Bewerbung um ein Promotionsstipendium und vor allem: für die schöne und inspirierende Zeit in den Vorlesungen und Seminaren.

Mein Dank gilt auch Stefan Willeke von der Zeit und Hendrik Brandt von der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung. Ihr positives Feedback auf meine Reportagen hat mich weiter ermutigt, nach dem Journalistischen Volontariat ein Buch zu schreiben.

Einen herzlichen Dank und Gruß möchte ich den Teams aus den Cafés in Friedrichshain senden, in denen die Dissertation vor allem entstand, also den Menschen vom Kaffeehaus Kuchenrausch, vom Plus/ Minus Null, von der Habana-Bar, vom Café Lekker und von der Tempo-Box. Ich habe immer gerne bei Euch gesessen und geschrieben.

Lanna: Ganz vielen Dank für Deine Übersetzung. Und bei der Rosa-Luxemburg-Stiftung möchte ich mich bedanken für die Förderung meines Projekts mit einem Promotionsstipendium.

Meinen lieben Eltern und meinem lieben Bruder: Danke für alles.